

1

2

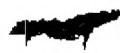
3

4

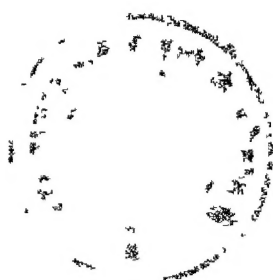
5

6

7



अपभ्रंश मुक्तक काव्य
और
उसका हिन्दी पर प्रभाव



डॉ० रामकिशोर, एम० ए०; डी० फिल०

प्राध्यापक, हिन्दी-विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

हिन्दी परिषद्, प्रकाशन

इलाहाबाद विश्वविद्यालय, इलाहाबाद

प्रकाशक

हिन्दी परिषद् प्रकाशन

हिन्दी विभाग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय

इलाहाबाद

(इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फ़िल्०
की उपाधि के लिए स्वीकृत शोध-प्रबन्ध)

प्रथम संस्करण : मई, १९८१ ई०

मूल्य : पचास रुपये

मुद्रक

नागरी प्रेस

खलोपीबाग

इलाहाबाद

भूमिका

४

‘अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव’ इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फिल्० की उपाधि के लिए स्वीकृत मेरे शोध-प्रबंध ‘अपभ्रंश मुक्तक काव्य का हिन्दी मुक्तक काव्य पर प्रभाव’ का सशोधित रूप है। हिन्दी भाषा का आधुनिक स्वरूप निर्मित होने तथा साहित्यिक माध्यम भाषा बनने के पूर्व अपभ्रंश ही व्यापक साहित्यिक भाषा के रूप में प्रतिष्ठित थी। संस्कृत-प्राकृत की साहित्यिक परम्परा एवं भाषिक आदर्श को आत्मसात् करते हुए भी कवियों ने अपनी लोकोन्मुखी चेतना तथा युगबोध के फलस्वरूप अपभ्रंश भाषा तथा साहित्य में क्रान्तिकारी परिवर्तन किया। अपभ्रंश भाषा से निबद्ध प्रचुर साहित्य के प्रकाश में आने से पूर्व हिन्दी भाषा तथा साहित्य की परम्परा को सीधे संस्कृत से जोड़कर देखा जाता था, एवम् संस्कृत में अनुपलब्ध हिन्दी की नई परंपराओं को प्रायः विदेशी प्रभाव से विकसित होने का अनुमान किया जाता था। अपभ्रंश भाषा के परिमाण तथा गुण की दृष्टि से उत्कृष्ट साहित्य की खोज के बाद मध्यकालीन हिन्दी साहित्य के विविध काव्यरूपों, शैलियों तथा छन्दों के आरम्भ तथा विकास सम्बन्धी नये तथ्य तथा निष्कर्ष उद्घाटित हुए। डॉ० रामसिंह तोमर, डॉ० धर्मवीर भारती, तथा डॉ० सिद्धनाथ पाण्डेय ने अपने-अपने शोध प्रबन्धों में अपभ्रंश काव्यों का अनुशीलन करते हुए हिन्दी पर उनके प्रभाव को विश्लेषित तथा रेखांकित किया है।

प्रस्तुत शोध प्रबंध में अपभ्रंश मुक्तक काव्य का विवेचन करते हुए उनके अंशों को विशेष रूप से उजागर किया गया है जिनका प्रत्यक्ष प्रभाव हिन्दी मुक्तकों पर दिखाई पड़ता है। विस्तार भय से हिन्दी मुक्तकों की चर्चा प्रायः साकेतिक ही रखी गयी है फिर भी आवश्यकतानुसार हिन्दी मुक्तकों से कुछ उदाहरण लेकर अवश्य विषय को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया गया है।

संपूर्ण शोध-प्रबंध सात अध्यायों में विभक्त है। प्रथम अध्याय में अपभ्रंश की केन्द्रीय स्थिति पर प्रकाश डाला गया है। साहित्यिक तथा भाषा-वैज्ञानिक दृष्टि से अपभ्रंश मध्यकालीन तथा आधुनिक आर्य भाषाओं के मध्य में है। अतः इसमें प्राकृत के बहुत से तत्त्व सुरक्षित हैं, साथ ही अपभ्रंश की कुछ मौलिकताएँ भी हैं अर्थात् अपभ्रंश काव्य का रूप, परम्परा, तथा मौलिकता दोनों के मेल से निर्मित हुआ है जिसका प्रभाव हिन्दी काव्यों पर पड़ा है।

दूसरे अध्याय में मुक्तक काव्य की परिभाषा, स्वरूप, अन्त तथा वर्गीकरण को विवेचित किया गया है। मुक्तक काव्य की रसवादी परिभाषा जिसमें अव्याप्ति का दोष था उसका परिहार करते हुए ऐसी परिभाषा निश्चित की गयी है जो समूचे मुक्तक काव्य को अपनी परिधि में समेट लेती है। मुक्तको की रचना प्रक्रिया को ध्यान में रखकर भी परिभाषित करने की कोशिश की गयी है। मुक्तक के दो रूपों गीत, अगीत को विवेचित करते हुए यह दिखाया गया है कि हिन्दी की पद शैली की रचना प्रक्रिया अन्य मुक्तको की रचना प्रक्रिया से काफी भिन्न रही है। सम्भवतः इसीलिए आज गीति-काव्य को मुक्तक से अलग काव्य रूप माना जाने लगा है।

तीसरे अध्याय में मुक्तक काव्य के स्वरूपात्मक विकास को अंकित किया गया है। प्रायः यह देखा जाता है कि शोधकर्ता किसी परंपरा का अध्ययन करते समय क्रमानुसार कुछ कृतियों, कृतिकारों का विवरण देते हुए आगे बढ़ते जाते हैं। प्रस्तुत शोध-प्रबंध में इस शैली की जान बूझकर उपेक्षा की गयी है। स्वरूपात्मक विकास के अन्तर्गत वैदिक से लेकर हिन्दी तक के मुक्तको के स्वरूप का विवेचन किया गया है।

चौथे अध्याय में अपभ्रंश मुक्तककारों के रचनाकाल तथा कृतियों के विषय में संक्षिप्त परिचय प्रस्तुत किया गया है। इस अध्याय में चर्चित मुक्तक-कृतियाँ ही अध्ययन के लिए गृहीत हैं।

पाँचवें अध्याय में अपभ्रंश मुक्तको की विविध प्रवृत्तियों पर प्रकाश डाला गया है। अपभ्रंश के अधिकांश मुक्तक धार्मिक तथा रहस्यवादी हैं। किन्तु शृंगारिक, नीतिपरक वीर भावपरक मुक्तकों की भी कमी नहीं है। इन प्रवृत्तियों को अलग-अलग विवेचित करके हिन्दी मुक्तकों पर उनका प्रभाव दिखाया गया है। रहस्यवादी मुक्तकों के अन्तर्गत ही साधनापरक तथा चिन्तनपरक सभी तत्त्वों को ग्रहण कर लिया गया है। शृंगारिक तथा वीर भावपरक मुक्तको की प्रवृत्तियों का विवेचन प्रस्तुत करते समय वर्णन कुशलता, विविधता, उक्ति वैचित्र्य आदि पर ही ध्यान केन्द्रित किया गया है।

छठे अध्याय में विभिन्न परिस्थितियों में व्यंजित भावों को उजागर करने की चेष्टा की गयी है। धार्मिक तथा रहस्यवादी मुक्तकों में भी भावों की खोज इस आधार पर की गयी है कि हर उक्ति किसी न किसी भाव से प्रेरित होती है एकदम से नीरस लगनेवाले काव्य से भी कोई न कोई भाव व्यंजित होता है। युगपरिवेश में उस नीरस काव्य में भी यथेष्टत रस द्रावक भावों को उजागर कर देने की शक्ति-होती है।

सातवें अध्याय में अपभ्रंश काव्य के भाषिक आदर्श, अलंकार-विधान, विम्ब-विधान, छन्द-योजना आदि पर प्रकाश डालते हुए उनका हिन्दी मुक्तको के शिल्प-विधान से साम्य दिखाया गया है ।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध को पूर्ण बनाने में कई श्रेष्ठ विद्वानों का प्रोत्साहन तथा परामर्श प्राप्त हुआ है । एतदर्थ लेखक उनके प्रति आभारी है । शोध-प्रबन्ध के निर्देशक सम्माननीय गुरुवर डॉ० रघुवंश ने वर्तमान आलोचना के विकसित प्रतिमानों के आधार पर विषय के नवीन विश्लेषण तथा विवेचन के साथ-साथ मौलिक स्थापनाओं पर विशेष बल दिया । स्वभावतः अपनी बहुज्ञता तथा ज्ञान गरिमा से शोधार्थियों को आक्रान्त न करके उनकी स्वतन्त्र चिन्तन तथा निर्णयात्मक शक्ति को उद्बुद्ध एवं विकसित करने वाले गुरुवर्य के प्रति मैं हार्दिक आभार व्यक्त करता हूँ । अपभ्रंश भाषा साहित्य के मर्मज्ञ डॉ० रामसिंह तोमर के साथ करीब सवा महीने रहकर मैंने अध्ययनार्थ उपलब्ध सामग्री का सम्यक् ज्ञान प्राप्त किया । उन्होंने अपभ्रंश काव्य के दुर्लभ अंशों की व्याख्या करके अध्ययन को सरल तथा सुबोध बनाया । डॉ० तोमर जी के प्रति कितनी ही कृतज्ञता ज्ञापित की जाय कम ही है । डॉ० जगदीश गुप्त, डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी, तथा डॉ० राजेन्द्र कुमार वर्मा ने समय-समय पर प्रेरणा तथा प्रोत्साहन देकर शोध के दुर्गम मार्ग पर अग्रसर होने के लिए प्रेरित किया । प्रकृत्या गुरु की गुरुता से सम्पृक्त वर्मा जी ने बड़े भाई की तरह आर्थिक तथा पुस्तकीय साधन जुटाने में भी मदद की । प्रस्तुत कार्य में जिन विद्वानों के शोध प्रबन्धों तथा ग्रंथों का उपयोग किया गया है उनका आभार तो भुज पर सदैव रहेगा ।

अन्त में मैं उन सभी के प्रति कृतज्ञता ज्ञापित करता हूँ जिनके सद्भाव से यह शोध-प्रबन्ध प्रकाशित हो रहा है ।

प्रयाग

रामकिशोर

२२-४-८१

अनुक्रम

पृष्ठ संख्या

भूमिका

अध्याय—१: अपभ्रंश भाषा की केन्द्रीय स्थिति १-१४

(क) भाषा की दृष्टि से ।

(ख) साहित्यिक दृष्टि से ।

अध्याय—२ : मुक्तक काव्य की परिभाषा, स्वरूप और

वर्गीकरण

१५-३१

(क) मुक्तक का अर्थ

(ख) संस्कृत आचार्यों की मुक्तक विषयक धारणा,
आलोचना और परिभाषा ।

(ग) पाश्चात्य साहित्य में मुक्तक की स्थिति ।

(घ) मुक्तक काव्य का क्षेत्र और भेद ।

अध्याय—३ : मुक्तक काव्य का स्वरूपात्मक विकास ३२-६५

(क) वैदिक मुक्तक काव्य ।

(ख) पालि मुक्तक काव्य

(ग) संस्कृत मुक्तक काव्य

(घ) प्राकृत मुक्तक काव्य

(ङ) अपभ्रंश मुक्तक काव्य

(च) हिन्दी मुक्तक काव्य

अध्याय—४ : अपभ्रंश के मुक्तक कवि और काव्य ६६-१०२

प्रथम कवि कालिदास

(क) जैन मुक्तक कवि और काव्य ।

(ख) सिद्ध कवि और काव्य ।

(ग) शैव मुक्तक कवि और काव्य ।

(ब) विशुद्ध लौकिक कवि और काव्य ।

(ङ) स्फुट तथा उद्धृत मुक्तक काव्य ।

अध्याय—५ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और

उसका हिन्दी पर प्रभाव

१०३-१८६

(अ) धार्मिक प्रवृत्ति ।

(ब) रहस्यवादी प्रवृत्ति ।

(स) योगपरक प्रवृत्ति ।

(द) शृंगारिक प्रवृत्ति ।

(ध) वीर भावात्मक प्रवृत्ति ।

(न) सुभाषित ।

अध्याय—६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भाव व्यंजना तथा

उसका हिन्दी पर प्रभाव

१८०-२२७

(क) शृंगारिक व्यंजना (संयोग) ।

१. सौन्दर्य चित्रण के माध्यम से शृंगारिक भावों की व्यंजना

२. प्रकृति के माध्यम से शृंगारिक भावों की व्यंजना

(ख) विरह भावों की व्यंजना ।

(ङ) धार्मिक मुक्तकों में भाव व्यंजना तथा भाव निरूपण ।

(च) वैराग्य भावों की व्यंजना ।

(छ) रहस्यवाद के अन्तर्गत मधुर भावों की व्यंजना ।

(ज) वीर भावों की व्यंजना ।

अध्याय—७ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प-विधान

और उसका हिन्दी पर प्रभाव

२२८-२८१

(क) प्रयुक्त भाषा ।

(ख) अपभ्रंश मुक्तकों में प्रयुक्त विभिन्न शैलियाँ ।

(ग) अलंकार योजना ।

(घ) अप्रस्तुत योजना

(ङ) प्रतीक योजना ।

(च) शब्द साधना ।

(छ) बिम्ब योजना

(ज) अपभ्रंश मुक्तकों का छन्द विधान

उपसंहार

सहायकग्रंथ सूची

२८२-२८३

२८४-२८२

अपभ्रंश भाषा की केन्द्रीय स्थिति

क—भाषा की दृष्टि से

भाषिक तथा साहित्यिक विकास क्रम की दृष्टि से अपभ्रंश की स्थिति मध्यकालीन तथा आधुनिक आर्यभाषाओं के मध्य में है। अपभ्रंश में वे समस्त भाषावैज्ञानिक तथा साहित्यिक तत्त्व परिलक्षित होते हैं जो इसके पूर्व की भाषाओं संस्कृत, पालि, प्राकृत, आदि में पाये जाते हैं। यद्यपि तात्त्विक दृष्टि से अपभ्रंश की इस मध्यस्थ स्थिति को सभी विद्वान मानते हैं, परन्तु ऐतिहासिक विकास परम्परा में इसे हिन्दी और प्राकृत के बीच की स्थिति मानने से कुछ लोग इन्कार करते हैं : डा० सुनीति कुमार चटर्जी के इस मत कि ६ठीं से ११वीं शती तक प्रत्येक प्राकृत का अपना अपभ्रंश रूप रहा होगा जैसे मागधी प्राकृत के बाद मागधी अपभ्रंश आदि का खण्डन करते हुए डा० बाहरी ने इसे भ्रांतिपूर्ण कहा किन्तु उन्होंने अपभ्रंश को ब्रजभाषा तथा राजस्थानी के पूर्व की स्थिति मानने की सहमति व्यक्त की है।^१ डा० भोलानाथ तिवारी सुनीति कुमार चटर्जी के आधार पर कहते हैं कि प्रत्येक प्राकृत का एक अपभ्रंश रूप विकसित हुआ होगा और इस प्रकार प्रमुखतः पेशाची का पेशाची अपभ्रंश, सिंध का ब्राह्म अपभ्रंश, सिन्धु का सिन्धु या एलू अपभ्रंश, सौराष्ट्री आदि से विकसित सौराष्ट्री या नागर अपभ्रंश, शौरसेनी प्राकृत से शौरसेनी अपभ्रंश, अर्धमागधी से अर्धमागधी अपभ्रंश, मागधी से मागधी अपभ्रंश और महाराष्ट्री से महाराष्ट्री अपभ्रंश का अनुमान किया जा सकता है।^२

नमिसाधु के कथन का उद्धरण देते हुए 'प्राकृतेवापभ्रंश.' की व्याख्या डा० नामवर सिंह ने इस प्रकार की—

(१) प्राकृत से नमिसाधु का अभिप्राय महाराष्ट्री प्राकृत है।

(२) अन्य प्राकृतों की भाँति अपभ्रंश की प्रकृति महाराष्ट्री प्राकृत ही है।

१. डा० हरदेव बाहरी, हिन्दी उद्भव-विकास और रूप : पृ० ३६-३७।

२. डा० भोलानाथ तिवारी, भाषा-विज्ञान : पृ० १४०।

२ अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिंदी पर प्रभाव

(३) किन्तु महाराष्ट्री प्राकृत पर आधारित होते हुए भी अपभ्रंश भागधी आदि अन्य प्राकृतों से विशिष्ट है।^१

वैयाकरणों ने अपभ्रंश को स्वतन्त्र भाषा मानकर उसके भेदों की चर्चा अलग से की है। प्रमुख भाषाओं में संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश तीन महत्वपूर्ण मंजिलें हैं। अपभ्रंश के मूल में प्राकृत ही है। प्रारम्भ में अपभ्रंश आभीरो की भाषा थी जैसा कि दण्डी ने 'आभीरादि गिरयः'^२ कहकर ऐसा निर्देश किया है। परन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि आभीर अपभ्रंश को किसी अन्य देश से लाये थे। वास्तव में आभीर और उनके साथी जहाँ-जहाँ गये वहाँ की प्रचलित प्राकृत को अपनाने का प्रयास किया। कुछ तो स्वाभाविक विकास के फलस्वरूप कुछ उनके उच्चारण आदि के वैशिष्ट्य के कारण बोलचाल की प्राकृत में तेजी से बदलाव हुआ। प्राकृत का यही बदला हुआ रूप अपभ्रंश भाषा के नाम से मान्य हुआ। आभीरों ने पश्चिम भारत में जब राज्य की स्थापना की तो अपभ्रंश को राजभाषा बनाने का भी अवसर मिला। कुछ अन्य राजाओं ने भी अपभ्रंश भाषा को सरक्षण प्रदान किया था जिनमें पाल और राष्ट्रकूट नरेश उल्लेखनीय हैं। सरह, काण्ह आदि सिद्ध पालों के ही शासन काल में हुए थे। और पुष्पदंत और स्वयंभू जैसे महान् अपभ्रंश कवियों की काव्य-शक्ति का प्रस्फुटन राष्ट्रकूटों की ही छलछाया में हुआ। अपभ्रंश को जब विस्तृत साहित्यिक प्रतिष्ठा मिली तो उससे अन्य प्राकृतों भी प्रभावित हुईं। प्राकृतों का यह उत्तरकालीन रूप अपभ्रंश नाम से जाना जाने लगा। क्षेत्रीय प्रभाव के कारण इन अपभ्रंशों में किंचित अन्तर भी पाया जाता है। इसी आधार पर डा० तगारे ने अपभ्रंश के पश्चिमी, पूर्वी तथा दक्षिणी भेदों को निर्दिष्ट किया है। इनमें व्याकरण तथा उच्चारण संबंधी भेद था जिसका संक्षिप्त विवरण इस प्रकार है—(१) पश्चिमी अपभ्रंश ही परिनिष्ठित (standard) अपभ्रंश है, अपभ्रंश की समस्त सामान्य विशेषताएँ इसी की विशेषताएँ हैं।

(२) पूर्वी अपभ्रंश

(१) पूर्वी अपभ्रंश में संस्कृत की ह्वनि क्ष, ख, क्ख में परिवर्तित हुई

१. डा० नामवर सिंह, हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योगदान : पृ० २६।

२. काव्यादर्श—दण्डी १ २३ जीवानन्द भट्टाचार्य कृत विवृत,

जैसे क्षण < खण, अक्षर < अक्खर । त्व का परिवर्तन तु—त्त, ढ का दु, व का ब में हुआ । अविकारी सामान्य कारक बनाने की प्रवृत्ति अधिक रही ।

(२) इसमें संस्कृत का श सुरक्षित है ।

(३) इसमें आदि महाप्राणत्व नहीं होता ।

(४) इसमें पूर्वकालिक तथा क्रियार्थक संज्ञा के प्रत्ययों में मिश्रण नहीं हुआ है । क्रियार्थक संज्ञा के लिए परिनिष्ठित अपभ्रंश के अण प्रत्यय का प्रयोग नहीं मिलता ।

(३) दक्षिणी अपभ्रंश :

(१) इसमें संस्कृत प का छ होता है । जब कि अन्य अपभ्रंशों में कख या ख होता है ।

(२) इसमें अकारान्त पुल्लिङ्ग शब्द का तृतीया एक वचन में अधिकांशतः एण रूप मिलता है जबकि परिनिष्ठित रूप ए है ।

(३) इसमें उत्तम पुरुष एक वचन में सामान्य वर्तमान की क्रिया 'मि' परक है जबकि परिनिष्ठित रूप उं है ।

(४) अन्य पुरुष बहुवचन में सामान्य वर्तमान की क्रिया 'न्ति' होती है जैसे करन्ति, जबकि परिनिष्ठित रूप 'हि' होता है जैसे करहि ।

(५) पूर्वकालिक क्रिया इ का प्रयोग बहुत कम है ।

(६) सामान्य भविष्यत् काल की क्रिया अधिकतर 'स' परक होती है जबकि परिनिष्ठित रूप 'हि' परक है ।^१

डा० नामवर सिंह का विचार है कि इस विभेद का कारण प्राकृत का प्रभाव है । वैसे यह अन्तर शैलीगत अधिक है । उनका कथन है कि पश्चिमी अपभ्रंश नाम से अभिहित 'भविस्सयत्त कहा' और दक्षिणी अपभ्रंश नाम से अभिहित महापुराण की भाषा में कोई मौलिक अंतर नहीं है ।^२

पूर्वी और पश्चिमी अपभ्रंश के आधार का खण्डन करते हुए डा० बागची ने यह मत व्यक्त किया कि 'वस्तुतः दोहा कोषों की रचना बहुत कुछ परिनिष्ठित अपभ्रंश में ही हुई है जो पछाही भाषा थी । उनमें केवल कही-कही कुछ स्थानीय प्रभाव तथा लिपिशैली के कारण पूर्वी प्रदेश की बोली के लक्षण

(१) डा० जी० वी० तगारे, हिस्टारिकल ग्रामर आफ अपभ्रंश—भूमिका—पृ० १५-३८ ।

(२) डा० नामवर सिंह, हिंदी के विकास में अपभ्रंश का योगदान : पृ० ५३ ।

४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

दिखाई पड़ जाते हैं।^१ चर्यापदों की भाषा में पूर्वीपन स्पष्ट रूप से दिखाई देता है। अतः पूर्वी अपभ्रंश को परनिष्ठित अपभ्रंश की विभाषा माना जा सकता है।

इस विवेचन से स्पष्ट है कि अपभ्रंश का विस्तार पूर्व, एवं दक्षिण के अलावा उत्तर में भी था। उत्तरी अपभ्रंश का प्रयोग 'लल्लेश्वरी वाक्यानि', 'महानयप्रकाश', 'परात्रिंशिका' आदि रचनाओं में किया गया है। अपभ्रंश की मध्यवर्ती स्थिति सिद्ध करने के लिए पहले उल्लेख किया जा चुका है कि इसमें प्राकृत और आधुनिक भाषाओं (हिन्दी) के प्रभूत तत्त्व समाहित हैं। सर्वप्रथम प्राकृत की कुछ ऐसी भाषिक विशेषताओं का उल्लेख किया जा रहा है जो अपभ्रंश में भी मिलती हैं—

ध्वनि संबंधी विशेषताएँ

(१) प्राकृत में संयुक्त व्यंजनो के स्थान पर द्वित्व हो गया है जैसे अग्र <अग, इष्ट <इठ्ठ, खर्जूर <खज्जूर आदि।

(२) प्राकृत में प्राचीन भारतीय आर्य भाषा की ऋ, लृ ध्वनियों का लोप हो गया और उनके स्थान पर अ, इ, उ शेष रही जैसे—नृत्य <णच्च, तृण <तण, मृग <मअ, मातृ <माई, आदि।

(३) ऐ और औ के स्थान पर प्राकृत में क्रमशः ए और ओ पाया जाता है, इनके अइ और अउ रूप भी मिलते हैं। शैल <सेल, कौशलम् <कउसलं <कोसलं।

(४) स्वाराघात के अभाव में दीर्घ स्वर ह्रस्व हो गये सीताम् <सीयं, अवमार्गः <अवमार्गो।

(५) जिन शब्दों में स्वाराघात सुरक्षित है उन शब्दों में दीर्घ स्वर भी बना रहा। <पीठिका <पीढिका।

(६) संयुक्त व्यंजनों के पूर्ववर्ती दीर्घ स्वर ह्रस्व हो गये—यथा शान्तः <सन्तो, दान्तः, <दतो।

(७) प्राकृत में विसर्ग का प्रयोग नहीं हुआ है।

(८) स, ष, श के स्थान पर एक ही ध्वनि स या श हो गयी।

(९) दो स्वरों के बीच में आनेवाले क, ग, च, ज, त द का प्रायः लोप हो गया जैसे—कदलि <कअलि, वदन <वअण।

(१) डा० प्रबोध चन्द बागची, ओरिएण्टल जर्नल, कलकत्ता, जिल्द १।

ए नोट आन द लैंग्वेज आफ द बुद्धिस्ट दोहाज़

(१०) त वर्ग की ध्वनियों में अघोष का सघोष और सघोष का अघोष में परिवर्तन हुआ जैसे—गच्छति < गच्छदि, काक < कागो, कम्बोज. < कम्बोचो ।

(११) त वर्ग के स्थान पर ट वर्ग भी पाया जाता है—पत्तन, < पट्टन, वृत्ति < वट्टि ।

(१२) ऊष्म ध्वनियों में परिवर्तन हो गये तथा स्प के स्थान पर प्फ, त्य के स्थान पर च्च, क्व के स्थान पर क्क एवं एन् के स्थान पर न्न् ध्वनि आ गयी ।^१

क्रिया—प्राकृत में संज्ञा शब्द तो विसे ही हैं किन्तु क्रियापद और भी घिस गये हैं ।

वर्तमान काल—प्राकृत में सामान्य समाप्ति सूचक क्रिया का रूप आमि, के साथ अमि भी मिलता है । अपभ्रंश में इसके बहुत से उदाहरण मिलते हैं । जैसे—वड्ढमि, भाममि, मध्यम पुरुष में अपभ्रंश में समाप्ति सूचक चिह्न सि के साथ हि भी मिलता है—मरहि—मरसि, मागधी प्राकृत में समाप्ति सूचक चिह्न “णि” है ।^२ उत्तम पुरुष वर्तमान काल में अर्धमागधी और अपभ्रंश के पद्य में अइ का ए बन जाता है । अपभ्रंश में अन्त में समाप्ति सूचक चिह्न ह, हु लगता है । शौरसेनी और मागधी में भी ह आता है ।^३

ऐच्छिक रूप—महाराष्ट्री, जैन महाराष्ट्री तथा अपभ्रंश में सु लगता है जैसे करिज्जसु, सलहिज्जसु ।^४

आज्ञावाचक—वट्ट, वट्टसु, वट्टेभु, वट्टे, अर्धमागधी में वट्टाहि रूप मिलते हैं अपभ्रंश में वट्टु तथा वट्टहि ।^५ प्राकृत के रक्खसु की तरह ही अपभ्रंश किज्जसु बनता है । भू धातु के होइ, हुवइ आदि रूप प्रचलित है ।

१. डा० नेमिचन्द्र शास्त्री · प्राकृत भाषा और साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, पृ० १६-२० ।

२. पिशेल, अनु, हेमचन्द्र जोशी—प्राकृत भाषाओं का व्याकरण, पृ० ६७२ ।

३. पिशेल : अनु, हेमचन्द्र जोशी, प्राकृत भाषाओं का व्याकरण, पृ० ६७५ ।

४. वही पृ० ६७६ ।

५. वही, पृ० ६८६, ७०१ ।

स्पर्श नियमित रूप से अर्धमागधी में फुसड़ बनता है। अपभ्रंश में भी यह रूप स्वीकृत है।^१

प्राकृत के तत्त्वों को ग्रहण करते हुए भी अपभ्रंश की कुछ निजी भाषा वैज्ञानिक विशेषताएँ हैं जिन्हें हिन्दी ने बहुत कुछ ज्यों का त्यों ग्रहण किया है।

(१) प्राकृत में संस्कृत के अनुस्वार के स्थान पर “ओ” हो जाता है किन्तु अपभ्रंश में “उ” हो जाता है। यही कारण है कि अपभ्रंश उकार बहुला भाषा बन गयी है। यह प्रवृत्ति प्राकृत से ही शुरू हो गयी थी। प्राकृत धम्मपद (उज्जुओ नाम सो मगु अभय नमु स दिश) तथा ललित विस्तर’ (पूरि तुम नरवर सुनु नृपु यदम्) में ही इस परिवर्तन के बीच वपित हो चुके थे। यह प्रवृत्ति हिन्दी में सीधे चली आयी। अवधी पर इसका स्पष्ट प्रभाव परिलक्षित होता है।

(२) द्वित्व व्यंजन को एक करके उसके पूर्व के स्वर को दीर्घ कर देना अपभ्रंश की अपनी विशेषता है। क्षतिपूर्क दीर्घीकरण की इस प्रवृत्ति की शुरुआत अपभ्रंश से हुई किन्तु हिन्दी में पूर्णतः नियम बन गयी।

(३) अपभ्रंश में शब्द के आदि में आये य का ज हो जाता है। इसलिए यह कहा जा सकता है कि अपभ्रंश में य ध्वनि निर्मूल्य है। हिन्दी बोलियों विशेषतः अवधी में य के ज उच्चारण का प्रमाण मिलता है जैसे यमुना < जमुना, यव < जौ, यावक < जावक, यश < जस आदि।

(४) स का अधिकतर वं, षण, का न्ह हो गया जैसे कमल < कवंल, कृष्ण < कान्ह। हिन्दी में ये शब्द पर्याप्त संख्या में प्रयुक्त मिलते हैं।

(५) अपभ्रंश तक कारक विभक्तियाँ छंटकर तीन ही रह गयी १—प्रथमा, द्वितीया, तृतीया और सम्बोधन, २—तृतीय तथा सप्तमी ३—पंचमी और षष्ठी।

(६) अपभ्रंश में अपेक्षाकृत अधिक वियोगात्मकता है जो आधुनिक आर्य भाषाओं की प्रमुख विशेषता है।

धातु रूप :

(१) अपभ्रंश में ध्वनि परिवर्तन के द्वारा अनेक धातुओं के ऐसे रूप बने जो हिन्दी में ज्यों के त्यों प्रयुक्त होने लगे जैसे खा, चू, तुट, जल, चूम आदि।

(२) अपभ्रंश में संस्कृत की विकरणयुक्त धातुओं को सीधे धातु रूप में

स्वीकार कर लिया गया। जैसे नृत्य < नच्च < नाच, श्रु < सुन, ज्ञा < जानना आदि। हिन्दी में भी ये धातुये उसी रूप में मान्य हुईं। हार्नले ने हिन्दी धातुओं की जो सूची प्रस्तुत की है उसकी अपभ्रंश धातुओं में समुपस्थिति अपभ्रंश में आधुनिक आर्य भाषाओं की प्रवृत्ति को लक्षित करती है।^१

(३) अपभ्रंश में भ्वादि गण अधिक प्रभावशाली है। कभी-कभी भविष्यत् काल के रूपों को वर्तमान के अर्थ में निर्मित किया गया है। जैसे द्रक्ष-देख-देख।

(४) कृदन्त युक्त धातुओं की संख्या अपभ्रंश और हिन्दी दोनों में अधिक है।

(५) अपभ्रंश में कुछ धातुये देशी आधार पर बनायी गयी है जिनका स्रोत संस्कृत में नहीं मिलता है। जैसे छड्ड < छोड़, चड् < चढ़, ठक्क < ठक, चक्क < चख। हिन्दी में भी ये धातुये प्रयुक्त हुई हैं।

(६) ध्वनि परिवर्तन से अस्ति का असति, अच्छड़, अहड़ रूप बना। अहड़ का प्रयोग 'वर्ण रत्नाकर' में मिलता है। अवधो में है के लिए अहड़ का ही प्रयोग होता है। अच्छ तथा आछे का प्रयोग, मध्यकालीन काव्य में यत्न-तत्न मिल जाता है—

होसइ करत म अच्छि (हेम० ४।३३८)

भलहि जो आछै पास (पद्मावत)

(७) अपभ्रंश में वर्तमान काल के रूप करइ, करहि, करहु, करउ, करहु आदि हैं। हिन्दी में भी इनके प्रयोग ज्यों के त्यों हुए हैं जैसे—

बसौं (बसउ) ब्रज गोकुल गाँव के ग्वारन

अधो विरहौ प्रेम करै (करइ सूरसागर)।

सर्वनाम : हिन्दी में प्रयुक्त होनेवाले अनेक सर्वनाम अपभ्रंश के ही हैं। जैसे—

हउं—हउं झिज्जउं तउ केहि (हेम०)

सदेसडउ सवित्थरउ हउं कहणह असमत्थ (संदेश० ८०)

हौं रानी पद्मावति मात सरग पर वास-पद्मावत

हौं इन बेची बीच ही (बिहारी सतसई)

मइ—ढोला मइ तुहु वारिया (हेम०)

तं तइय मुक्ख खल पाइ मइ। (संदेशरासक, १६१)

१. बंगाल एशियाटिक सोसाइटी जर्नल, जिल्द ४६, खण्ड १ (१८८० ई०),

८ अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

सो—घरणि सुण रणि बल नाहि सो (क्रीतिलता)

सुनि बैश याके गुल सो सो (सूरसागर)

मज्झ, मुज्ज—जं विरहगिग मज्झ सावकंतह (संदेशरासक ११४)

सो प्रिय होइ न मुज्झ (हेम०)

मुझ में रही न है ।

ना तू मिलै न मैं खुशी ऐसा बेदन मुज्झ (कबीर ग्रंथावली)

तुहु, तू तुहु पुण कज्जि हिआवलउ (संदेशरासक ८८)

जिहि अंगिहि तू विससियउ (वही ७७)

तुहुँ करुनामय देव दयानिधि — (विद्यापति पदावली)

तू जागो तप कर मन जथा — (पद्मावत)

इसके अलावा तइ (हिन्दी में तै) पइ, तुअ (तू) तुह, सु, सो, तं, तिणि (तिन्ह
हिन्दी में) तमु (हिन्दी तामु) तहि (हिन्दी तेहि) इहु, एहु, एह, एउ, इउ, जु,
जो, ज (हिन्दी में जो का बाहुल्य) जिण (हिन्दी जिन) को, कवणु (हि कौन),
आदि सर्वनाम आधुनिक आर्यभाषा हिन्दी से भिन्न नहीं हैं ।

परसर्ग—धीरे-धीरे विभक्तियों के घिस जाने से वाक्य के संगठन को विशृंखलता
से बचाने के लिए अपभ्रंश में परसर्गों का प्रयोग होने लगा ।
आधुनिक आर्य भाषाओं में ये परसर्ग सम्बन्धसूचक रूप में प्रयुक्त
होते हैं । मध्यकालीन हिन्दी कवियों के काव्य में पाये जानेवाले अनेक
परसर्ग अपभ्रंश भाषा में उपलब्ध होते हैं—

केर—जसु केरअ हुँकारैं (हेम०)

काहू केर बिकाइ (पद्मावत)

मज्झे—जामांह विससो कज्ज गइ जीबहि मज्झे एइ (हेम०)

मांझ मंदिर जनु लाग अकासा (पद्मावत)

उप्परि—सायर उप्परि तणु धरइ (हेम०)

हम पै कोप कुपावति (सूरसागर)

नण-तणि—तसु लइ गइतणि णिंदणहु (संदेशरासक)

प्रिय तन चितइ भौह करि बांकी (रामचरित मानस)

रम-हिन्दी में स्त्री—तावि केण सम दर हसइ (संदेशरासक ४७)

कलिचुग हूँ स्त्री लड़ि पड़ा । कबीर ग्रंथावली)

हैंतउ—तिह हैंतउ हउं इक्कणि लेह उपेसियउ । (संदेशरासक ६५)

मोरि हैंति विनय करब कर जोरि—तुलसी

हिन्दी तथा अपभ्रंश दोनों में शब्दों के निर्विभक्तिक प्रयोग मिलते हैं—

केहउ मगगण एहु (हेम०)

बहुरि राम मार्याहि सिरु नावा (मानस)

संख्यावाचक विशेषण अपभ्रंश में हिन्दी के समान ही मिलते हैं—

एक्कबीस—इक्कीस

चउरासी—चौरासी

छप्पण—छप्पन

चउंतीस—चौतीस

छयालीस—छियासिल

सठि—साठ

अपभ्रंश में प्रयुक्त संख्यावाचक विशेषणों में से अधिकांशतः प्राकृत में ही बन गये थे जैसे एक्क, दुवे, बे, बयालीस, छब्बीस, अठहत्तरि, चालीस, चउबीस । शब्द भण्डार की दृष्टि से बहुत से तत्सम, तद्भव तथा देशी शब्द प्राकृत अपभ्रंश तथा हिन्दी की समान सम्पत्ति हैं । किसी लेखक ने इन्हीं शब्दों को प्राकृत शब्द-भण्डार के रूप में उद्धृत किया है तो किसी ने अपभ्रंश के अन्तर्गत^१ जैसे—रंडी, रेल्ल, रोग, हाडी आदि ।

इस तरह भाषा-वैज्ञानिक दृष्टि से विचार करने पर स्पष्ट हो जाता है कि अपभ्रंश का हिन्दी भाषा के विकास में बहुत बड़ा योगदान है । चूँकि भाषा और साहित्य का विकास साथ-साथ होता है विशेषतः भाषा के साहित्यिक रूप ग्रहण कर लेने के बाद, अतः यह स्वाभाविक है कि अपभ्रंश की साहित्यिक परम्परा हिन्दी में भी विकसित हो । हिन्दी का मध्यकालीन साहित्य अपभ्रंश से भिन्न होता हुआ भी उससे मूल-प्रवृत्तियों के आधार पर एक कड़ी के रूप में जुड़ा हुआ है ।

ख साहित्यिक दृष्टि से

अपभ्रंश ने संस्कृत-प्राकृत से चली आती हुई परम्पराओं को अपनाते हुए कुछ नवीन साहित्यिक प्रवृत्तियों को जन्म दिया जो आधुनिक आर्य-भाषा हिन्दी में भी चलती रही ।

१. 'अनुसंधान पत्रिका' अंक ३, पृ० ५१, जैन विश्व भारती, लाडनू ।

अपभ्रंश के प्रबन्धात्मक चरित-काव्य :

रामकथा को लेकर स्वयंभू ने जैन आदर्शों के आधार पर 'पउम चरिउ' काव्य की रचना की। यह कृति प्राकृत जैन कवि विमलसूरि के 'पउम-चरिउ' से काफी प्रभावित है। इसकी मूल कथा का निर्माण, लोक में प्रचलित कुछ शंकाओं के निवारणार्थ गौतम गणधर द्वारा कथा का पारम्भ, प्रचलित राम-कथा में जैन-धर्म के अनुकूल परिवर्तन, प्रधान पात्रों का जैन धर्म स्वीकार करना आदि बातें विमलसूरि के 'पउम-चरिउ' से मिलती-जुलती हैं।

अपभ्रंश में रचित अनेक धार्मिक चरित काव्यों की परम्परा प्राकृत में भी पायी जाती है। चरित-काव्य संस्कृत में भी पाये जाते हैं परन्तु उनमें धार्मिकता का उतना आग्रह नहीं है जैसे रामायण, रघुवंश आदि। धार्मिक उद्देश्यों से चरितों का निर्माण जैन-धर्म के अनुकूल करने की प्रवृत्ति प्राकृत में ही शुरू हुई। 'महापुराण', 'णायकुमार चरिउ', 'जसहर चरिउ', 'पासनाह चरिउ', 'रिट्ठणेमि चरिउ', 'जवूसांमि चरिउ', 'करकडु चरिउ', 'पउमसिरी चरिउ' आदि चरित काव्यों में किसी महापुरुष के पूर्व जीवन का चित्रण वर्तमान जीवन में अनेक व्रतों से मिलने वाले लाभ, वैराग्य तथा नश्वरता, दैवी घटनाएँ, शुभ तथा अशुभ कर्म का प्रभाव आदि वर्णित किये गये हैं। प्राकृत में इस तरह के समान उद्देश्यों वाले कई चरित काव्यों की रचना हो चुकी थी जैसे—'सुपासनाह चरिउ', 'महावीर चरिउ' (गद्य पद्यबद्ध) 'कुमारपाल चरिउ' (प्राकृत अक्षर, 'त्रिजयचन्द्र चरित' आदि। अपभ्रंश में इन्हीं चरित काव्यों का स्वाभाविक विकास हुआ। रामायण तथा महाभारत की कथाओं को ग्रहण करके संस्कृत में अनेक काव्यों का प्रणयन हुआ। यह परम्परा प्राकृत तथा अपभ्रंश में भी प्रवाहित रही। प्रवरसेन का महाकाव्य 'सेतुबन्ध या रावण वध', राम की कथा पर आधारित है 'श्री चिह्नकाव्य' (सिरि चिह्न कव्वं) श्रीकृष्ण की लीला पर आधारित है। इन काव्यों में शुद्ध साहित्यिकता का दर्शन होता है तथा ये कृतियाँ धार्मिक घटाटोप से मुक्त हैं। अपभ्रंश में 'पउम चरिउ' के अलावा 'बलभट्ट चरिउ' में भी रामकथा को ही अपनाया है। कुछ कृतियों में हरिवंश पुराण से भी कथाएँ चुनी गयी हैं। पुष्पदन्त का 'महापुराण' धवल का रिट्ठ-णेमि चरिउ' इसी तरह की रचनाएँ हैं। वैसे इनमें तीर्थंकरों का चरित्र वर्णन ही अधिक प्रधान है। प्राकृत-अपभ्रंश में लौकिक नायकों को लेकर भी काव्य रचनाएँ हुई हैं जैसे 'गौडवहो' तथा 'भविष्यदत्त कहा'। रासो काव्य की विस्तृत परम्परा अपभ्रंश से ही शुरू हुई। जैन कवियों ने किसी धार्मिक व्यक्ति या व्रतादि कथाओं के आधार पर 'जंबू-स्वामी रास' 'गौतमरास' 'समरसाह

रास', 'यशोधर रास', 'बाहुबली रास' आदि रचनाओं को ब्रजभाषा में प्रस्तुत किया। वीररसात्मक भावों को व्यक्त करने के लिए हिन्दी के आदि काल में 'पृथ्वीराज रासो', 'हम्मीर रासो', 'खुमाण रासो' आदि की रचना हुई। इन रासो काव्यों पर अपभ्रंश के चरित काव्यों का अधिक प्रभाव पड़ा है। अपभ्रंश में 'उपदेश रसायन रास', 'बाहुबलि रास' आदि में वीर-भावों का विकास नहीं हुआ है। विरह तथा प्रेम की विभिन्न भंगिमाओं को व्यक्त करने के लिए अपभ्रंश में 'सदेशरासक' की रचना हुई तो, ठीक इसी तरह हिन्दी में क्षीण प्रबन्ध धर्मा मुक्तक 'वीसलदेव रासो' रचा गया।

हिन्दी साहित्य में सूफी काव्य के अन्तर्गत प्रेमाख्यानों का जो रूप उपलब्ध होता है उसे अपभ्रंश ने पहले से सुरक्षित कर रखा था। कुतुबन कृत 'मृगावती', 'मंझन कृत 'मधुमालती', उसमान कृत 'चित्रावली', नूर मुहम्मद कृत 'इन्द्रावती' आदि प्रेम कथाएँ बहुत कुछ कल्पना प्रसूत ही हैं। जायसी की रचना 'पद्मावत' की कथा में ऐतिहासिकता पायी जाती है। इन प्रेम कथाओं में कवियों का उद्देश्य कथा कहना ही है परन्तु कुछ धार्मिक दृष्टिकोण के कारण कहीं-कहीं पारलौकिक भावों को भी व्यजित किया गया है। इनमें सभी चरित्रों के सौन्दर्य एवं पुरुषार्थ, नायक-नायिका की परस्पर प्रगाढ़ अनुरक्ति के चित्रण समान रूप में मिलते हैं। बीच-बीच में प्रेम की दैवी परीक्षा भी होती है। अपभ्रंश की 'भनिप्यदत्त कथा', 'सुदर्शन चरित', 'उपमश्री चरित', 'जिनदत्त चरित' आदि कृतियाँ इसी आदर्श पर रची गयी हैं। हिन्दी के अधिकतर कवियों ने इनकी कड़वक बद्ध शैली को भी अपनाने में संकोच नहीं किया। अपभ्रंश में प्राप्त वे समस्त काव्य-रूप समयानुसार हिन्दी में गृहीत होते गये। तुलसीदास का 'रामचरितमानस' अपभ्रंश के चरित-काव्यों की ही विशिष्ट, मौलिक तथा उत्कृष्ट परिणति है। इसमें भी धार्मिकता का तत्त्व पाया जाता है चाहे वह जैन धर्म से भिन्न वैष्णव धर्म ही क्यों न हो। स्वयंभू ने अपने काव्य के आरम्भ में कहा है कि मेरे समान कुकवि कोई नहीं होगा, न तो मैं व्याकरण जानता हूँ और न मैंने वृत्ति-सूक्तिका व्याख्यान किया है। मैंने न तो पाँचों महाकाव्यों को सुना है और न पिंगल प्रस्तार आदि छंदों के लक्षण ही जानता हूँ। भामह दंडी के अलंकार शास्त्रों से भी मेरा परिचय नहीं है—

बुहयण सयंभु पइ विन्नवइ मई सरिसउ अण्णु णत्थि कुकइ ।

वायरणु कयावि न जाणियउं न वि वित्ति सुत्तु वक्खाणियउं ।

ण उ पच्चाहारहो तत्तिकिय ण उ संधि हे उप्परि बुद्धिधिय ।^१

इस की पद्धतिया-यत्ता शैली ही चौपाई दोहा शैली में बदल गयी। तुलसी ने 'रामचरितमानस' के प्रारम्भ में 'कवि न होहु नहि चतुर कहाउं' आदि में इसी बात को दोहराया है। तुलसीदास द्वारा 'रामचरितमानस' में दुर्जन सज्जन स्मरण^१ रामकथा को सरोवर का रूपक देना आदि बातें अपभ्रंश के कवि स्वयंभू के समान हैं।—

रामकहाण्ड एह कभाग्य ।

अक्तरपास जलोह मणोहर सुअलंकार सद्मच्छोहर ।

पीह समान पद्माहावंकिय स वक्यपायय पुलिणालंकिय ।

देसी भासउभयतदुज्जल कवि दुवकर घणसद्मिलायल ।^२ आदि

विविध छन्दों से युक्त शुद्ध साहित्यिक महाकाव्य 'रामचन्द्रिका' की तरह अपभ्रंश में सुदर्शन अरित है। दोनों में छन्द-वैविध्य की दृष्टि से समानता है।

सूरदास के 'सूरसागर' में क्षीण-कथा तंतु से जुड़े गेय पद पाये जाते हैं। सिद्धों के चर्यागीन भी इसी तरह अनेक रागों में निबद्ध हैं परन्तु उनमें कथा तत्त्व बिलकुल नहीं है। सिद्धों के पदों में भाव-विह्वलता तथा गीतिपरकता के साथ-साथ विषय-विवेचन भी खूब पाया जाता है। तुलसी की 'विनय-पत्रिका' तथा 'सूरसागर' के कुछ पदों में विवेचन तथा वर्णन की प्रवृत्ति मिलती है। अपभ्रंश में प्राप्त होनेवाली अनेक प्रेमकथाओं की भाव धारा प्राकृत में ही विकसित हो चली थी। संघदास गणि रचित 'वसुदेव हिंडि' कथा का मूलाधार महाभारत तथा हरिवंश है। इसमें मुख्य कथा के साथ अनेक अवान्तर कथाएँ ग्रथित हैं। 'समराइच्च कहा' दिव्यमानुष वस्तु से युक्त धर्म कथा है। इस कथा में भारतीय जीवन के विविध पहलू परिलक्षित होते हैं। महेश्वर सूरि ने 'पंचमी कथा' का प्रणयन किया। जिनहर्ष गणि रचित 'रणसेहरी कहा' एक प्रेमाख्यान है। इसमें रत्नपुर के राजा रत्नशेखर तथा सिंहलदीप की राजकुमारी रत्नावती के जन्म-जन्मान्तर वाले प्रेम का चित्रण है। प्राकृत की 'लीलावती कथा' में देव स्तर के पात्र भी मनुष्यों के समान ही प्रेमादि व्यापार करते हैं जिसके आधार पर 'लीलावती कथा' विशुद्ध प्रेमाख्यान माना जा सकता है। अपभ्रंश में 'भविष्यदत्त कथा', 'उपमश्रीचरित', 'सुदर्शन चरित' आदि कथाओं में प्राकृत—कथाओं की तरह ही शिल्प-विधान, घटनाओं की योजना तथा परिणति पायी जाती है। अन्य बहुसंख्यक अपभ्रंश-चरित-काव्यों में किसी न

किसी रूप में प्रधान अंश प्रेमकथात्मक ही है। कृति को सद्परिणाम पर्यवसायी बनाने के लिए प्रधान पात्रों की धार्मिक प्रवृत्ति को चित्रित किया गया है और इस प्रकार कृतियों की धर्मकथा का रूप दे दिया गया है।^१

अपभ्रंश मुक्तको की दोहरी प्रवृत्ति प्राकृत में ही शुरू हो गयी थी। जैन मुक्तकों में 'पाहुड' नाम की रचनाएँ प्राकृत में ही मिलने लगती हैं। आत्मा, परमात्मा, निर्जरा, पुण्य-पाप, बंध-मोक्ष आदि का वर्णन अपभ्रंश जैन कवियों की तरह ही हुआ है। कुदकुदाचार्य रचित 'मोक्ख पाहुड', 'भावपाहुड' आदि ऐसी ही रचनाएँ हैं। कार्तिकेय मुनि द्वारा रचित 'कार्तिकेयानुपेक्खा', जैन धर्म से सम्बन्धी ग्रंथ है। अपभ्रंश में जैन धार्मिक भावों को व्यक्त करने के लिए 'परमात्म प्रकाश', 'योगसार', 'पाहुड दोहा', 'दोहानुपेहा' आदि इसी से संयुक्त हैं। सिद्ध काव्य का कोई प्राकृत रूप नहीं मिलता है।

लौकिक मुक्तको के अन्तर्गत अपभ्रंश में जो प्रवृत्तियाँ परिलक्षित होती हैं वे सभी प्राकृत के मुक्तक संग्रह 'गाहासतसई', 'वज्जालग्ग' में मिल जाती हैं। रचना शैली की दृष्टि से अपभ्रंश ने प्राकृत की परम्परा से बहुत अधिक प्रभाव ग्रहण नहीं किया। फिर भी चरित काव्यों के प्रभाव से वह मुक्त भी नहीं है। पीछे निर्देश किया जा चुका है कि स्वयंभू का 'पउमचरिउ' प्राकृत में लिखित 'पउमचरिउ' से काफी प्रभावित है। अपभ्रंश के चरित काव्यों से हिन्दी के चरित काव्य बाह्य रूप से प्रभावित है।^२ मुक्तक काव्य के अन्तर्गत कवि द्वारा अपना नाम जोड़ने की परिपाटी अपभ्रंश से ही शुरू हुई जिसे हिन्दी के मुक्तक कवियों ने खूब अपनाया।

अपभ्रंश में प्राकृत के छन्दों का प्रयोग कम हुआ है, परन्तु प्राकृत का प्रिय छन्द 'गाहा' का प्रयोग 'सदेशरासक' में हुआ है। वर्णिक वृत्तों में सगंधरा, मालिनी आदि संस्कृत से प्राकृत और प्राकृत से अपभ्रंश में आये। अपभ्रंश के विशिष्ट छन्द दोहा, पद्धडिया, घत्ता आदि छन्द हिन्दी में अधिक लोकप्रिय हैं। मिश्रित छन्दों की परम्परा का विकास अपभ्रंश में हो गया था जिससे छप्पय, सवैया आदि निर्मित हुए। डॉ० भोलाशंकर व्यास ने सवैया के अनेक भेदों में

१. डॉ० रामसिंह तोमर, प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य तथा उनका हिन्दी पर प्रभाव, पृ० २३२।

२. डॉ० रामसिंह तोमर, प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य तथा उनका हिन्दी साहित्य पर प्रभाव, पृ० २४०।

१४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

से कुछ के बीज अपभ्रंश छन्दों में ही निर्दिष्ट किया है।^१ अपभ्रंश के ताल छन्दों (पञ्चटिका, हरिगीता) को ताल, अपभ्रंश के चरित काव्यों से ध्रुवा या ध्रुवक के प्रयोग की प्रथा, सिद्ध कवियों को राग-निबद्ध चर्यागीत आदि तत्त्वों को ग्रहण करके पद शैली का उत्कृष्ट विकास किया गया। अपभ्रंश में दो छंदों के मेल से निर्मित मिश्र बध या द्विभंगी, त्रिभंगी आदि का पद की बनावट पर प्रभाव पड़ा।

अपभ्रंश के मुक्तकों में अलंकरण के लिए उपमानों तथा प्रतीकों के चुनाव के लिए लोक जीवन की ओर दृष्टि-निक्षेप किया। प्राकृत के काव्यों 'गाहा-सतसई' आदि में सिधार्थ के लिए सरकंडा, हंसी के लिए कपास, उष्णता के लिए पलाल, सुखती विरहणी के लिए घर के बन्दनवार आदि अप्रस्तुतों को लोक जीवन से ग्रहण किया गया है। अपभ्रंश के मुक्तक-काव्य (धार्मिक और लौकिक) में अप्रस्तुतों के चुनाव की यह मौलिकता और समृद्ध हुई। हिन्दी के सन्त कवियों तथा रीति-कवियों ने इस परम्परा को अपने-अपने ढंग से अपनाया।

अनेक साहित्यिक प्रवृत्तियाँ प्राकृत साहित्य से अपभ्रंश में केन्द्रित हुईं फिर अपभ्रंश की मौलिक छाप तथा कुछ नवीनता लेकर आधुनिक आर्यभाषा हिन्दी में वितरित हो गयी।



मुक्तक काव्य की परिभाषा, स्वरूप और वर्गीकरण

प्राचीन साहित्य-शास्त्रियों ने पद्यबद्ध काव्य को दो भागों में विभक्त किया है—१ दीर्घ आकार के पूर्वापर घटनाओं से सम्बद्ध, सर्गबद्ध प्रबन्ध काव्य
२—निर्बन्ध स्फुट मुक्तक काव्य ।

मुक्तक शब्द की व्युत्पत्ति 'मुक्त' में कन् प्रत्यय जोड़कर होती है और उससे स्वतन्त्र, निर्बन्ध, पूर्वापर निरपेक्ष रचना का बोध होता है । मुक्तक शब्द में निष्ठार्थक 'क्त' प्रत्यय भी लगा है जो भूतकाल के कर्मकारक में प्रयुक्त होता है और फलाश्रय के समानाधिकरण विशेषण का प्रत्यायन करता है । फिर विशेषण से संज्ञा की निष्पत्ति के लिए 'कन्' प्रत्यय जोड़ा गया है । अतः मुक्तक का अर्थ हुआ—'मुच्यते स्थेति मुक्तकम्' जो छोड़ा गया है । कन् प्रत्यय से छन्दों की लघुता का भी द्योतन होता है । मुक्तक शब्द के विभिन्न अर्थ किये गये हैं :—

१—फेंककर मारा जानेवाला कोई अस्त्र (संस्कृत-इंग्लिश डिक्शनरी)

२—एक प्रकार का गद्य जिसमें समास का प्रयोग बिलकुल न हो (साहित्य दर्पण उल्लास ६)

कल्यद्गुप्त—कोश में मुक्त शब्द के निम्नलिखित अर्थ किये गये हैं .—

बिना कृतं विरहितं व्यवच्छिन्ना विशेषितम् ।

भिन्नं स्यादथ निव्यूहे मुक्तं योवातिशोभनः ॥

संस्कृत के आचार्यों की मुक्तक विषयक धारणा :

संस्कृत में मुक्तक काव्य-रूप की चर्चा सर्वप्रथम 'अग्नि पुराण' में मिलती है जहाँ अर्थद्योतन में स्वतः सक्षम श्लोको को मुक्तक की संज्ञा दी गयी है :—

मुक्तकं श्लोक एकैकश्चमत्कारक्षमः सताम् ।^१

आचार्य भामह ने पद्य बद्ध रचनाओं के प्रबन्ध और मुक्तक ये दो भेद माने । परन्तु उन्होंने मुक्तको की कोई परिभाषा नहीं दी । दण्डी ने मुक्तको को प्रबन्ध के आश्रित मानकर उसकी महत्ता को न्यायपूर्वक आँकने का प्रयास

नहीं किया। इसी कारण से उन्होंने मुक्तक का विस्तृत विवेचन न करके केवल इतना ही उल्लेख किया कि मुक्तक, कुलक, कोश संघात आदि सर्गबद्ध महाकाव्य के अवयव मात्र हैं —

मुक्तक कुलकं कोषः संघात इति तादृशः ।

सर्गबन्धांग रूपत्नादनुक्तः पद्य विस्तारः ॥^२

वामन ने मुक्तक के महत्व को और कम कर दिया—

असंकलित रूपानां काव्यानां नास्ति चाश्रया ।

न प्रत्येक प्रकाशन्ते तैजसाः परमाणवः ॥

अर्थात् असंकलित काव्य रूपों में चाश्रया नहीं आती जैसे अग्नि के अलग-अलग परमाणु नहीं चमकते। मुक्तक-काव्य की महत्ता की परख करनेवाले सर्वप्रथम आचार्य आनन्दवर्धन हैं जिन्होंने मुक्तक की परिभाषा केवल रूप के आधार पर नहीं की, बल्कि उसकी रसात्मक आधार देकर रसवादी विवेचना प्रस्तुत की। 'ध्वन्यालोक' के लोचनकार अभिनव गुप्त व्याख्या करते हुए लिखते हैं :—

मुक्तमन्येनऽनालितम् । तस्य संज्ञायां कन् ।

तेन स्वतन्त्रतया परिसमाप्तनिराकांक्षार्थमपि प्रबन्ध—

मध्यवर्ती मुक्तमित्युच्यते ।.....पूर्वापरनिरपेक्षणापि

हि येन रस चर्वणा क्रियते तदेव मुक्तकम् ।^३

आगे पीछे के पद्यों से जिसका सम्बन्ध न हो, अपने विषय को स्पष्ट करने में स्वतन्त्र पूर्ण हो ऐसे पद्य को मुक्तक कहते हैं। स्वतन्त्र और निरपेक्ष अर्थ द्योतन में समर्थ होने पर भी वह प्रबन्ध के बीच समाविष्ट हो सकता है। पूर्वापर निरपेक्षता के बावजूद जिससे रस-चर्वणा सम्भव हो सके उसे मुक्तक कहते हैं।

काव्य मीमांसाकार ने मुक्तक पर अर्थ की दृष्टि से विचार किया और वस्तु के आधार पर मुक्तक तथा प्रबन्ध की समानता स्थापित की। राजशेखर ने यह माना कि प्रबन्ध के समान मुक्तक में भी वस्तु के पाँचों रूप शुद्ध, चित्र, कथोत्थ, सविधानक भू और आख्यानवान् प्रयुक्त हो सकते हैं।^४ 'काव्या-

१. काव्यादर्श, दण्डी, अध्याय १, श्लोक ६

२. ध्वन्यालोक, आनन्दवर्धन, ३ उद्योत, पृ० १४३-१४४

३ राजशेखर

नवम

नुशासन' में हेमचन्द्र ने काव्य के दो रूप निर्धारित करते हुए मुक्तक को श्रव्य काव्य की अनिवद्ध कोटि में रखा :—

अनिबद्धं मुक्तकादि^१

कविराज विश्वनाथ ने सर्वथा मुक्तक को मुक्त अर्थ में लिया .—

छन्दोबद्ध पदं पद्यं तेन मुक्तेन मुक्तकम् ।^२

संस्कृत में मुक्तक को जिस रूप में परिभाषित किया गया उसका यही आशय निकलता है कि पूर्वापर निरपेक्ष रसमय काव्य को मुक्तक कहते हैं परन्तु उसमें रस की अवस्थिति की अनिवार्यता निर्विवाद नहीं मानी जा सकती क्योंकि बहुत से ऐसे मुक्तक प्राप्त हैं जिनमें दार्शनिकता, उपदेशात्मकता, स्तुति-परकता की प्रधानता है और जिनमें शास्त्रीय रस नहीं है किन्तु मानवीय कल्याण तथा अभिव्यक्ति की कुशलता के कारण उन्हें काव्य की कोटि में माना जाता रहा है। मुक्तक को प्रबन्ध या सर्गबद्ध काव्य मानने वाले आचार्य दण्डी जैसे विद्वानों का मत सर्वथा ग्राह्य नहीं है। 'मुक्तक काव्य जब भी रचा जायेगा स्वतन्त्र रूप में ही उसकी अवस्थिति होगी और आत्मपर्यवसित रचना रसपूर्ण एवं तीरस दोनों ही प्रकार की हो सकती है'^३ सम्भव है कि दण्डी का ध्यान ऐसे मुक्तकों के ऊपर रहा हो जो प्रबन्ध काव्य में गुंफित होते हुए भी अपने अलग अस्तित्व की उद्घोषणा करते रहते हैं। रामचरितमानस की यह पंक्ति 'परहित सरिस धरम नहि भाई' मुक्तक ही है। इस तरह की बहुत सी पंक्तियाँ संस्कृत और हिन्दी के प्रबन्ध काव्यों में मिलती हैं। हिन्दी के प्रतिष्ठित आलोचक रामचन्द्र शुक्ल का मत है कि मुक्तक में प्रबन्ध के समान रस की धारा नहीं रहती जिसमें कथा प्रसंग की परिस्थिति में भूला हुआ पाठक निमग्न हो जाता है और हृदय में स्थायी प्रभाव ग्रहण करता है। इसमें तो रस के ऐसे छीटे पड़ते हैं जिससे हृदय कलिका थोड़ी देर के लिए खिल उठती है। यदि प्रबन्ध काव्य विस्तृत वनस्थली है तो मुक्तक एक चुना हुआ गुलदन्ता। उसमें उत्तरोत्तर अनेक दृश्यों द्वारा सघटित पूर्ण जीवन का या उसके किसी अंग का प्रदर्शन नहीं होता बल्कि कोई एक रमणीय खण्ड दृश्य सहसा सामने ला दिया

१. हेमचन्द्र : काव्यानुशासन, अ० ८ सूक्त ५, ६ पृ० ४४६।

२. विश्वनाथ कविराज . साहित्यदर्पण, षष्ठ परिच्छेद।

३. डॉ० शकुन्तला दुबे : काव्य रूपों के मूलस्रोत और उनका विकास, पृ० ४६२।

जाता है।^{११} प्रस्तुत कथन का विश्लेषण करने पर प्रबन्ध की तुलना में मुक्तक की तीन विशेषताये उभर कर सामने आती हैं :—

(१) प्रबन्ध में रस की अजस्र धारा बहती है किन्तु मुक्तक में रस के छीटे पड़ते हैं। इस मतव्य को अगर ध्यानपूर्वक देखा जाय तो स्पष्ट लक्षित होता है कि यह अवधारणा निर्दोष नहीं है। रामचन्द्र शुक्ल ने इस मत की स्थापना 'रामचरितमानस' जैसे प्रबन्ध काव्य के आधार पर की जिसमें राम की कथा स्वतः संचिकर है। यही नहीं राम की कहानी को यदि बिना किसी प्रबन्ध काव्य का आश्रय लिये सुनाया जाय तो श्रोता को उसमें कहानी का आनन्द तो मिलेगा ही। पाठक या श्रोता का ध्यान कथात्मक प्रबन्ध काव्य में इसलिए भी आकर्षित रहता है कि ध्यान चूक जाने पर वह आगे आनेवाले प्रसंगों को समझ नहीं पाता। शास्त्रीय दृष्टि से प्रबन्ध काव्य की हर पंक्ति में रस निष्पत्ति नहीं होती है। उसमें अधिकांश भाग तो वर्णनात्मक ही रहता है। पूरे काव्य में कुछ मार्मिक स्थल होते हैं जहाँ रस की पूर्ण व्यञ्जना होती है और पाठक कथा क्रम के चक्कर को भूलकर उसमें डूब जाता है। प्रबन्ध में रस की धारा नहीं बल्कि कथा का प्रवाह होता है जिसका सहगमन करता हुआ पाठक कभी रस का आस्वाद लेता है कभी घटना वैचित्र्य में फँसकर चमत्कृत होता है, कभी रस में पूर्णतः निमग्न होता है और कभी केवल कथा ही उसके साथ होती है। मुक्तक काव्य में रस की धारा बहेगी या छीटे पड़ेगे या शुष्कता ही रहेगी यह सब तो मुक्तक रचना की प्रकृति पर निर्भर करता है। रसात्मक मुक्तको में रस का आस्वाद किसी भी प्रबन्धगत रस से कम नहीं होता। 'अमरकशतक', 'चौर पंचासिका', 'सूरसागर' आदि मुक्तक रचनाएँ नीरस नहीं हैं। अमरक के एक एक श्लोक को सौ प्रबन्धों के बराबर माना जाता है। इस अतिशयोक्ति का कारण आकारगत नहीं है बल्कि रसगत है। रसहीन मुक्तको में महत्त्वहीनता तथा अर्थहीनता नहीं होती उनका अपना एक विशिष्ट लक्ष्य होता है। फिर रस का कोई स्तर भेद भी नहीं माना जा सकता।

(२) प्रबन्ध को शुक्ल जी ने वनस्थली कहा और मुक्तक को चुना हुआ गुलदस्ता। इस कथन में मुक्तक की सीमित जकड़न चुनाव कला प्रधानता और प्रबन्ध की स्वाभाविकता या स्वतः विकास प्रक्रिया की व्यञ्जना निहित है। प्रबन्ध का विकास बिल्कुल सहज, अप्रयासित नहीं है। प्रबन्धकार पूरी घटना को अपने प्रयोजन के अनुसार सुसज्जित करता एवं कथा का चयन तथा नियोजन

कलात्मक सजगता के साथ करता है। माघ के 'शिशुपाल-वध' में शब्द-योजना तथा कलागत कारीगरी की उच्चता देखी जा सकती है जिसके संबंध में यह उक्ति है—नवसर्गगते माघे नवशब्दो न विद्यते। वनस्थली में विस्तृति और गुलदस्ता में संक्षिप्तता का जो भाव है वह प्रबंध तथा मुक्तक के अन्तर को अवश्य ही निर्दिष्ट करता है। मुक्तक के अन्तर्गत कोई दोष छिप नहीं पाता इसलिए मुक्तककार को विशेष सजग रहना पड़ता है। यह सजगता कलात्मक स्तर पर भी होती है क्योंकि उसे तो थोड़े में बहुत कुछ कह देना है। इन्हीं सब कारणों से मुक्तक में चयन, संचय और मंडन की प्रवृत्ति बढ़ जाती है।

(३) प्रबंध में पूर्ण जीवन आता है किन्तु मुक्तक में एक रमणीय खण्ड का दृश्य आना है। रसोत्पत्ति के लिए मुक्तक में दृश्य-विधान को विशेष महत्त्व दिया गया है। विना इन दृश्यों की अनोखी उद्भावना के मुक्तक में रसोत्पत्ति संभव नहीं।^१ अतः मुक्तक की अत्यन्त संक्षिप्त परिभाषा इस प्रकार की जा सकती है :—

मुक्तक ऐसी निर्वध काव्य रचना है जिसमें रस, भाव, उक्ति वैचित्र्य या किसी महत्त्वपूर्ण मानवीय संदेश की कलात्मक निष्पत्ति होती है।

पाश्चात्य साहित्य में मुक्तक की स्थिति :

प्राचीन तथा नव्य पश्चिमी काव्य परम्परा में भारतीय मुक्तक जैसी कोई रचना नहीं हुई। प्राचीनकाल में यूनान में मुक्तकों के साथ गेयता अभिन्न रूप से जुड़ी थी। यह स्थिति प्राचीन वैदिक सूक्तों में मिलती-जुलती है किन्तु वैदिक साहित्य में कुछ ऐसे मुक्तक मिलते हैं जो गेयता से मुक्त हैं। सामवेद का निर्माण ऋग्वेद के गेय मुक्तकों के चयन से हुआ अर्थात् अवशिष्ट मुक्तकों में उतनी गेयता न थी जितनी सामवेद के संग्रहीत मुक्तकों में। आगे चलकर उपनिषदों के बीच में जो पद्यात्मक रचनाएँ समाहित हुईं उनसे शुद्ध मुक्तक-काव्य की परम्परा बिलकुल स्पष्ट हो गई। पाश्चात्य काव्य में मुक्तक, गीति-मुक्तक के रूप में ही विसर्जित हुए यद्यपि डा० रामअवध द्विवेदी ने यूरोपीय लिрик के एक ऐसे भेद की ओर संकेत किया जिसमें सहजानुभूति कलात्मक उपकरणों से आच्छादित रहती है।^२ ऐसे मुक्तकों के उदाहरण स्वरूप उन्होंने

१. डा० शकुन्तला द्वे : काव्य रूपों के मूलस्रोत और उनका विकास, पृ० ४६०।

२. डा० रामअवध द्विवेदी : साहित्य रूप, पृ० २३८

लघु मुक्तको को प्रस्तुत किया । मुक्तक के दूसरे भेद में ऐसे मुक्तक आते हैं जिनमें तीव्र भावनाओं की सीधी अभिव्यक्ति होती है जिनमें संगीतमयता प्रचुर परिणाम में विद्यमान रहती है ।^१ शोक गीत, इडिल तथा सानेट मुक्तक काव्य के ही प्रारूप हैं :—

शोक गीत—यूरोप में भारत की अपेक्षा अधिक शोक गीत लिखे गये । शोक काव्य मृत्यु से संबंधित होता है और उसमें प्रियजन के निधन पर विषाद प्रकट किया जाता है । इसका एक भेद पैस्टोरेल एलेजी है जो प्रकृति और गडेरियो के जीवन से संबंधित कतिपय रूढ़ियों को आत्मसात करके विकसित हुई ।

इडिल—प्राचीनकाल में चित्रात्मक लघु काव्य को इडिल कहा जाता था जिसमें प्राकृतिक सौन्दर्य तथा शान्तिपूर्ण मनोवृत्ति को अभिव्यक्त किया जाता था किन्तु उन्नीसवीं शताब्दी में ब्राउनिंग और टेनीसन ने लम्बे रोमांटिक आख्यानक काव्यों को इडिल नाम से अभिहित किया तब से उसके रूप-विधान की धारणा अनिश्चित सी हो गयी ।

सानेट—इसमें चौदह पंक्तियाँ होती हैं । अंग्रेजी ने पहले पहल इसे पेट्रोक से प्राप्त किया था और फिर धीरे-धीरे उसका रूप अपने ढंग से परिवर्तित करती गयी । इस प्रकार अंग्रेजी में सानेट के कई भेद हो गये ।

मुक्तक काव्य का क्षेत्र और भेद :

मुक्तक का क्षेत्र बहुत विस्तृत है । मुक्तक ही किसी कवि के काव्य जीवन में प्रवेश करने का प्रथम द्वार है । वामन ने इस बात को स्वीकार करते हुए लिखा कि अनिबद्ध रचना में सिद्धि पा लेने के पश्चात् ही निबद्ध रचना में सिद्धि मिलती है । बहुत से कवि अपने को मुक्तक काव्य रचना तक ही सीमित रखना चाहते हैं यह उचित नहीं है । अग्नि के अणु की तरह मुक्तक रचना चमकती नहीं है । राजशेखर का भी कथन है कि मुक्तक रचनाकार असंख्य कवि होते हैं प्रबन्धकार एक समय में सौ ही मिल सकते हैं । महाकाव्यकार एक समय में केवल कोई एक या दो हो सकते हैं । तीन का मिलना तो कठिन ही है । काव्य की महत्ता कवियों की संख्या पर आधारित मानना उचित नहीं है । मुक्तक काव्य की रचना करनेवाले बाल कवियों की संख्या भले ही ज्यादा हो किन्तु सिद्ध मुक्तककार कम ही मिलते हैं । काव्य के किस रूप की उन्नति

कब अधिक होगी कब कम यह समय सापेक्ष अधिक है । संपूर्ण ऋग्वैदिक काल में तथा हिन्दी साहित्य के मध्यकाल में मुक्तक ही अधिक रचे गये । रीतिकाल का एक ही कवि अपने मुक्तक तथा प्रबन्ध काव्य रचना में मुक्तककार के रूप में अधिक कुशल सिद्ध हुआ । सामान्यतया मुक्तक के क्षेत्र में स्वमात्र विश्रान्त वे समस्त पद आ जाते हैं जो किसी प्रबन्ध के अंग न हो और रमणीयता का संपादन करने में समर्थ हों । मुक्तक काव्य का रचना क्षेत्र प्रबन्ध से कम विकसित नहीं है । वैदिक युग की जितनी सांस्कृतिक, सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक उपलब्धियाँ हैं वे सभी मुक्तको में अभिव्यक्त हैं । इन्हीं मुक्तक रचनाओं का संग्रह ही वेद संहिता के नाम से प्रसिद्ध है ।

मुक्तकों का वर्गीकरण :

मुक्तको के वर्गीकरण के कई आधार हैं । प्राचीन भारतीय आचार्यों ने मुक्तक काव्य के भेद मुख्यतः श्लोको की गणना के आधार पर किये हैं ।—

१ - **मुक्तक**—एक श्लोक की निबन्ध रचना मुक्तक है ।

२—**युग्मक**—जैसा कि इसके नाम से ही स्पष्ट है कि इसमें श्लोको का एक युग्म होता है । इन दो श्लोको में पूर्ण अर्थ की प्रतीति होती है ।

(३) **विशेषक**—तीन श्लोकोवाली रचना को विशेषक कहते हैं ।

(४) **कलापक**—चार श्लोकोवाली रचना कलापक कहलाती है ।

(५) **कुलक**—इसमें पाँच या ५ से लेकर चौदह तक श्लोक होते हैं । कुछ आचार्यों का मत है 'पंचभि कुलकं' हेमचन्द्राचार्य ने कहा कि 'पंचभिश्चतुर्दंशान्तैः कुलकं' । अग्नि पुराणकार ने पाँच से अधिक श्लोको के अन्वय को कुलक माना है ।

(६) **कोश**—परस्पर असम्बद्ध मुक्तकों के संग्रह को कोश कहा जाता है । स्वपर कृति सूक्ति-समुच्चय कोश सप्तशतकादिः (काव्यानुशासन हेमचन्द्र आठवा अध्याय) ।

(७) **प्रघट्टक**—एक कवि रचित श्लोक समूह का नाम प्रघट्टक है ।

(८) **विकर्णक**—अनेक कवियों द्वारा लिखित मुक्तको का संग्रह है । यह भी कोश का ही एक रूप है ।

(९) **संघात या पर्यायबन्ध**—एक कवि द्वारा एक विषय पर रचित छन्दो को संघात कहते हैं 'एकार्थं विषय एककर्तृकष्यसंघात' ।

द्वितीय आधार : छन्द .

छन्दो के आधार पर मुक्तको को दोहा, कवित्त, सवैया, कुंडलिया, छप्पय, वरवै और सोरठा आदि रूपों में विभक्त किया जाता है ।

तृतीय आधार : रस और भाव :

इसके अनुसार मुक्तक के दो भेद किये जाते हैं —

(१) रसात्मक मुक्तक — रसात्मक शब्द उपलक्षण है इसके अन्तर्गत भावों से सम्बन्धित सभी प्रकार के मुक्तक आ जाते हैं । इन भावों के आलम्बन में प्रकृति, परमात्ममत्ता या अन्य कोई दिव्य शक्ति चित्रित हो सकती है । इसमें भगवद्भक्ति स्तोत्र, राज विषयक रति का भी सन्निवेश हो जाता है । किन्तु रसात्मक मुक्तक की सजा उन्हीं मुक्तको को मिल सकती है जिनमें किसी न किसी भाव की अभिव्यंजना होती है । रसात्मक मुक्तको के अन्तर्गत रस, भाव, रमाभास, भावाभास, भावशान्ति, भाव-शबलता आदि का वर्णन करने वाले निर्बंध पद्यों का सन्निवेश किया जाता है ।

धार्मिक मुक्तक :

प्राचीन साहित्य में कुछ ऐसे मुक्तक मिलते हैं जिनमें लौकिकभाव की अभिव्यक्ति पर बल नहीं दिया गया है । यद्यपि इन मुक्तको में भाव व्यंजना तथा उक्ति वैचित्र्य दोनों का हल्का सस्पर्श मिलता है । इन्हें न तो शुद्ध रसात्मक कहा जा सकता है न सूक्ति । धार्मिक वर्णनों से सम्बद्ध मुक्तको को धार्मिक मुक्तक कहा गया है ।

मुक्तकों का ऐसा वर्ग भी मिलता है जिसमें रस को कोई स्थान नहीं केवल कथन का चमत्कार ही प्रमुख रूप में उपलब्ध होता है—

(१) प्रतीकात्मक भाषा में लिखे गये मुक्तको-सन्ध्याभाषा, उलटवासियाँ, दृष्टकूट की प्रमुख विशेषताएँ भाषिक अस्पष्टता तथा प्रतीकात्मकता है ।

(२) सूक्ति—सूक्ति का अर्थ होता है सुन्दर उक्ति । सुभाषित को भी सूक्ति का ही समानार्थी माना जाता है । सूक्तियों में अधिकतर नीति तथा उपदेश के मुक्तक होते हैं । अतः इसके दो उपभेद हैं :—

नीति प्रधान मुक्तक .

इस प्रकार के मुक्तकों के माध्यम से कवि अपने महत्त्वपूर्ण अनुभवों को कलात्मक ढंग से संप्रेषित करके मानव को सचेष्ट करने का प्रयास करता है ।

वह समाज के निम्न वर्ग से लेकर उच्च वर्ग, प्रजा से लेकर राजा तक को नीति की बातें बताता है।

उपदेश प्रधान मुक्तक :

सन्त-महात्मा आत्म कल्याण के साथ-साथ विश्व कल्याण की भावना से व्यग्र रहते हैं। अतः वे सांसारिक कर्म के जालों में फँसी मानवता के मोक्ष के लिए प्रवृत्त होते हैं। एतदर्थ उन्हें जन-प्रबोधन की जरूरत होती है। राग, विराग, ईश्वर महिमा आदि विषयों को लेकर वे सामान्य जनो को उपदेश देते हैं जिन्हें उपदेशात्मक मुक्तक कहते हैं। उपदेशात्मक मुक्तकों में कुछ आचारपरक होते हैं।

समस्यापूर्ण—इसमें किसी दी हुई पक्ति के आधार पर छन्द को पूरा किया जाता है। इसका प्रारंभ संस्कृत काल से हुआ।

मुकरियाँ—इस काव्य रूप का प्रयोग खूसरो ने किया है। इसमें कुछ पक्तियों में ऐसा वर्णन होता है जो साजन के ऊपर घटित होता है किन्तु ऐ सखि साजन को नकार कर (मुकर कर) दूसरा उत्तर दिया जाता है।

भूलना—इसमें उक्ति चमत्कार ही प्रमुख है। संतो ने इसका अधिक प्रयोग किया है।

ककहरा—इसमें मुक्तक का आरंभ वर्णमाला के अक्षरों के क्रम से होता है।

पहाड़ा—इसमें सख्यावाचक शब्दों से छन्द का आरम्भ होता है।

मुक्तक का प्रकृतिगत विभाजन :

कवि जिस भाव की प्रेरणा ने कवि कर्म में प्रवृत्त होता है वह भाव उसके काव्य में द्रवित हो जाता है। यदि पूरे मुक्तक का निचोड़ लिया जाय तो प्रस्तुत पद का भाव कवि रचना दृष्टि से जुड़कर जीवन दृष्टि की झलक देने लगता है। लौकिक तथा अलौकिक दृश्यों को कवि अपने अभिप्रेत के अनुसार मोड़ देता है। इसी तरह मुक्तक की पूरी प्रकृति इच्छित दिशा में ढल जाती है। लौकिकता तथा अलौकिकता के आधार पर मुक्तक को लौकिक मुक्तक तथा अलौकिक मुक्तक दो भागों में बाँट देते हैं।

(१) **लौकिक मुक्तक—**लौकिक मुक्तक के अन्तर्गत समस्त सांसारिक क्रियाकलापों से सम्बद्ध मुक्तक आ जाते हैं। डा० शकुन्तला दुवे के शब्दों में लौकिक भावना इस लोक के समस्त क्रियाकलापों को लेकर चलती है। अतः

उसके भीतर अन्यान्य भावनाये स्थान पा लेती है। उसकी शृंगारिक, वीर, रसमयी नीति और उपदेशात्मक प्रवृत्तियाँ लौकिक मुक्तकों में अभिव्यक्त होने लगती हैं।^१

(२) अलौकिक मुक्तक—कुछ कवि मूल रूप से भक्त, सन्त या आध्यात्मिक व्यक्तित्ववाले होते हैं। उनका मन न तो पायल की खनझुन में रमता है और न तलवारों की खनखनाहट में ही रमता है। वे यह मानते हैं कि मानव को मदमस्त करनेवाली महिला, मनुष्यों का सब से बड़ा शत्रु नारी पारलौकिक आनन्द से विरक्त करनेवाली है। वे सब तरह की सासारिकता को तिलाजलि देकर आध्यात्मिक साधना में लीन हो जाते हैं। उनका उद्देश्य कविता करना नहीं बल्कि जनता को उद्बोधित करना होता है। ऐसे कवियों की मुक्तक रचनाये आमुष्मिकता के भावों से भरी होती है। उनमें मूलतः शान्त और भक्ति रसों की निष्पत्ति होती है।

अलौकिक मुक्तकों को पाँच भागों में बाँटा जाता है—

(१) स्तुति प्रधान

(२) प्रार्थना प्रधान

(३) वैराग्य प्रधान

(४) संतोष प्रधान, कथनी प्रधान^२

धार्मिक मुक्तकों को भी इसी में सम्मिलित किया जा सकता है।

रचना-शिल्प के आधार पर :

मुक्तक रचना के लिए किसी इतिवृत्त या बड़ी घटना की आवश्यकता नहीं होती। इतिवृत्त तथा घटना का प्रयोग यदि किया जाय तो उसे एक हद तक सीमित रखना पड़ता है। मुक्तक की सामासिक शैली में घटनाओं तथा इतिवृत्तों का थोड़ा सा संकेत मिलता है। सम्पूर्ण अर्थ को उद्घाटित करने के लिए अलग से प्रसंग कल्पना करनी होती है। कभी कोई कवि ऐसे प्रसंगों को अपनी रचना प्रक्रिया का अंग बना देता है। अतः उसके काव्य में एक छोटे मोटे कथानक की सृष्टि हो जाती है। फलस्वरूप उसमें कुछ कुछ प्रबन्धात्मकता के गुण आ जाते हैं। ऐसी रचनाओं को प्रबन्धात्मक मुक्तक कहा जाता है।

१. डा० शकुन्तला दुबे : काव्य रूपों के मूल स्रोत और उनका विकास, पृ० ५२२।

मेघदूत, संदेशरासक, गीति-गोविन्द, उद्धवशतक, आँसू इसी तरह की रचनाये हैं। संदेशरासक पर विचार करते हुए विश्वनाथ त्रिपाठी ने इस संबंध में कुछ तथ्य उद्धाटित किये—वस्तुतः दोनों में (मेघदूत, संदेशरासक) कथा वस्तु को बहाना बनाकर विरह-वर्णन का चित्रण करना ही कालिदास और अद्दहमाण का उद्देश्य है.....। इन कथा सूत्रों का अपने आप में कोई महत्त्व नहीं है।... इस प्रकार के क्षीण-प्रबन्धधर्मा मुक्तक काव्यों की भारतीय साहित्य में कमी नहीं है।

‘मेघदूत, ऋतुसंहार, गीतगोविन्द, चौर-पंचाशिका, रम्भा शुक संवाद, बीसलदेव रासो, ढोला मारुरा दोहा और उद्धवशतक आदि इसी प्रकार के काव्य हैं जिनमें प्रबन्धात्मकता केवल नाम मात्र के लिए है और जो शुद्ध मुक्तक काव्यों से दूर नहीं पड़ते।^१ इस प्रकार मुक्तक के दो भेद हो जाते हैं :—

१. शुद्ध मुक्तक।

२. प्रबन्धात्मक मुक्तक।

इसी सन्दर्भ में श्री जितेन्द्र पाठक ने मुक्तक के अन्य भेद मुक्तक प्रबन्ध की ओर ध्यान आकर्षित किया। उन्होंने प्रबंध मुक्तक और मुक्तक प्रबन्ध दोनों में भेद दर्शाते हुए लिखा प्रबन्ध मुक्तक से यदि उपस्थान शैली प्रबंधात्मक होती है और वक्तव्य-विषय प्रगीतात्मक तो मुक्तक प्रबंध में उपस्थान शैली मुक्तकात्मक और वक्तव्य विषय कथाश्रयी।^२ वास्तव में प्रबन्धात्मक मुक्तक के अन्तर्गत दोनों के सामान्य तत्त्व सम्मिलित हैं। गेयता काव्य का एक अलग धर्म है। इसके आधार पर मुक्तकों के विभाजन की चर्चा आगे की जायेगी।

माध्यम के आधार पर मुक्तक का वर्गीकरण :

इस आधार पर मुक्तक को दो भागों में बाँटा जाता है :—

१ अगेय या पाठ्य मुक्तक।

२ गीति-मुक्तक।

पाठ्य या अगेय मुक्तक में कवि अपनी अनुभूति को कलात्मक सजगता के साथ अभिव्यक्त करता है। किन्तु जब वह सुख दुख की गहराई में निमग्न हो जाता है तो बुद्धि भी भावना में डूब जाती है। सारे भाव पिघल कर स्वतः ही बह निकलते हैं। आत्म निष्ठता तथा तरलता से युक्त ऐसे मुक्तक गीति-मुक्तक

१. विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेशरासक (भूमिका), पृष्ठ ८७-८८

२. जितेन्द्र नाथ पाठक : हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास, पृ० २५।

२६ अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

कहाते हैं। कुछ विद्वान् मुक्तक काव्य और गीतिकाव्य दोनों को अलग-अलग मानते हैं। डा० शकुन्तला द्विवे ने गीति तथा मुक्तक का भेद निम्नलिखित आधारों पर किया है—

१. स्वानुभूति के निरूपण में कवि उन्मुक्त पक्षी की भाँति गान करता है जिसमें कला पक्ष की अपेक्षा भाव पक्ष की प्रधानता होती है। उसे गीत कहते हैं। जब अनुभूति पर शास्त्रीयता तथा बौद्धिकता का अधिक दबाव पड़ता है तो अभिव्यक्ति सहज न रहकर अलंकृत तथा सन्नेष्ट हो जाती है और तब मुक्तक का निर्माण होता है।

२. मुक्तक में शास्त्र संपादित अन्यान्य व्यापारों की सहायता से रस व्यंजना की जाती है। गीतिकाव्य की रस व्यंजना मुक्तक की भाँति कलात्मक अथवा रूढिगत नहीं होती है।

३. मुक्तक में छन्द-विधान आवश्यक तत्त्व है। गीत काव्य तो एक बार इस छन्द के बन्धन को अमान्य करके आगे बढ़ सकता है किन्तु मुक्तक बिना उसे अपनाये आगे बढ़ ही नहीं सकता।

४. मुक्तक में किसी कथा अधवा कथाश का वर्णन नहीं होता तथापि उसमें कोई प्रसंग अप्रत्यक्ष रूप से अवश्य वर्तमान रहता है।

५. मुक्तक में समुचित रसावगाहन के लिए काव्यगत रूढि का ज्ञान आवश्यक है।

ऊपर जिनने भेद गिनाये गये हैं वही भेद कम वेश गीत तथा अगीत मुक्तको में है। मुक्तक तथा गीतिकाव्य को बिलकुल अलग मानना तर्क संगत नहीं है क्योंकि इन दोनों के बीच कोई स्पष्ट रेखा नहीं खींची जा सकती। वैदिक मुक्तको में एक तरफ गीतिमयता है तो दूसरी तरफ कलात्मक सजगता भी है। उषा के वर्णन में किसी भी लौकिक कवि द्वारा वर्णित दृश्य से कम आलंकारिता नहीं है जो कि प्रमुखतया मुक्तक का ही गुण माना जाता है। ये भन्न गीतात्मक तत्वों से विरहित नहीं हैं। वेदों का सस्वर पाठ होता था यह सर्वविदित है। लेखिका महोदया ने स्वयं इस बात का उल्लेख किया है 'अस्तु संगीत तो वैदिक सूत्रों में है ही क्योंकि बिना लय के उनका पाठ या गान संभव नहीं। उनके प्रणयन में स्वरों का तो इतना ध्यान रखा गया है कि कहीं भी स्वरों में हेरफेर समस्त सर्ग को बदल कर उसके सौन्दर्य को नष्ट कर देता

सामवेद की रचना तो बहुत ही गीतात्मक है जिसका प्रत्येक सूक्त संगीत में लिपटा हुआ है' ।^१

वैदिक सूक्तों की रचना किसी न किसी छन्द में अवश्य हुई है जो मुक्तक का गुण माना गया है। आधुनिक काल में ऐसे बहुत से गीत-अगीत काव्य लिखे गये हैं जो छन्दों से मुक्त हैं। लौकिक संस्कृत में अमरक कुशल मुक्तककार के रूप में प्रसिद्ध है। अमरक द्वारा लिखित अमरकान्तक को मुक्तक काव्य का निकष माना जाता है। बाह्याडम्बर से मुक्त इन मुक्तकों में भावामिव्यजना उच्चकोटि की है। शार्दूल विक्रीडित छन्दोबद्ध इन श्लोकों में सामासिक क्लिष्टता नहीं है। कीथ महोदय ने इसे लिरिक (गीति काव्य) की कोटि में रखा है। भाव और कला दोनों दृष्टियों से इस समोत्कृष्ट काव्य को केवल मुक्तक काव्य कहा जाय या केवल गीतिकाव्य? वास्तव में इसे गीति-मुक्तक कहना ही उचित है। वैदिक मुक्तकों को भी इसी कोटि में रखना चाहिए। मुक्तक के रसावगाहन के लिए काव्यगत रुचि का ज्ञान आवश्यक है इस सिद्धान्त का प्रतिपादन परवर्ती मुक्तककारों बिहारी आदि के मुक्तकों का अध्ययन करके किया गया है। सम्पूर्ण मुक्तक परम्परा पर यह सिद्धान्त लागू नहीं होता। निष्कर्ष यही निकलता है कि मुक्तक को गेयता के आधार पर गीत मुक्तक, पाठ्य या अगीत मुक्तक दो भागों में बाँटना ही उचित है।

समस्त काव्य रूपों का विकास अलगाव की ओर होता रहा। अपभ्रंश तथा हिन्दी तक आते-आते मुक्तक काव्य के एक रूप ने अपनी अलग स्थिति बना ली। अपभ्रंश में पद शैली का विकास हुआ जो कि मुक्तक काव्य के सामान्य रूप से अभिव्यक्ति तथा भाव दोनों में भिन्न थी। भक्तिकाल में पद शैली का प्रचुर प्रयोग हुआ तथा उसके साथ गेय तत्त्व अनिवार्यतः जुड़ता गया। सूर, मीरा आदि ने जिन पदों की रचना की उनका निजी वैशिष्ट्य है। पद में एक ही भाव केन्द्र में होता है। अन्य बातें उसी केन्द्र के चारों ओर घूमती रहती हैं। भाव किसी विस्तृत विषय की अपेक्षा नहीं करता और उसमें न तो बाह्य रचना संबंधी कलात्मक चमत्कार ही होता है। गीतकार के प्रकाश का फोकस किसी भाव पर पड़ता है जिसमें मूलभाव चमक उठता है तथा उसका परिवेश भी थोड़ा-थोड़ा प्रकाशित हो उठता है। मुक्तक में फोकस किसी विषय

१. डा० शकुन्तला द्वे काव्य रूपों के मूलस्रोत और उनका विकास, पृ० १५२।

या तथ्य पर होता है तथा उसे कई रंगों में तरह-तरह से चमका दिया जाता है। इसलिए उसमें एक विशेष चमत्कृति आ जाती है।

पद गीत में पहले आरोह होता है फिर अवरोह किन्तु मुक्तक रचनाओं में अवरोह से आरोह होता है।

संक्षेप में कहा जा सकता है कि मुक्तक वह सपाट या अवरोह से आरोह की ओर अग्रसित होनेवाली काव्य-रचना है जिसमें किसी भाव या विषय को चमत्कारिक ढंग से प्रकाशित कर दिया जाता है।

अपभ्रंश तथा हिन्दी के कुछ छन्दों को लेकर मुक्तक की रचना प्रक्रिया की ओर अच्छी तरह से परखा जा सकता है। सर्वाधिक लोकप्रिय मुक्तक छन्द दोहा, कुंडलिया, सवैया, तथा कवित्त रहे हैं। दोहा एक लघु छन्द है। इसमें कवि का कथ्य बड़ी सक्षिप्तता से कलात्मक कमावट के साथ तुरन्त व्यक्त हो जाता है। किसी महत्वपूर्ण बात को समझाने के लिए बिना विस्तार किए दोहे का प्रयोग किया जा सकता है। इसीलिए धार्मिक उपदेशों के लिए इसे बहुत उपयुक्त समझा गया। इससे श्रोताओं को उपदेश के किसी विस्तृत क्रम को ध्यान में नहीं रखना पड़ता। उसका ध्यान कवि द्वारा उद्घाटित तथा प्रकाशित किसी एक तथ्य पर टिक जाता है जैसे :—

जसु हरिणच्छी हिय बसइ तसु जवि वंसु बियारि ।

एक्काहि केम समंसि बढ बे खण्डा पडियारि ॥^१

इस दोहे में कवि कहना चाहता है कि साधना के मार्ग में स्त्री अवरोधक है। इसके लिए वह कोई लम्बा चौड़ा व्याख्यान नहीं देता बल्कि चुने चुनाये कुछ शब्दों से ही पूरी बात समझा देता है। जिसके हृदय में हरिणाक्षी स्त्री निवास करती है उसे ब्रह्म विचार नहीं हो सकता। यह तो मात्र एक कथन हुआ जो उत्सुकता को शान्त नहीं करता बल्कि नये प्रश्न को उठाता है क्यों? फिर कवि मूल भाव को दूसरी पंक्ति से चमकाता है और प्रचलित मुहावरे को रखकर मुक्तक छन्द को पूर्ण कर देता है। 'बढ' के प्रयोग से वह श्रोताओं तथा पाठकों को एक बार झकझोर देता है और कहता है (क्या) एक म्यान में दो तलवारे रह सकती है? अर्थात् नहीं। शृंगारिक भावों को चमत्कारिक ढंग से व्यक्त करने के लिए भी दोहे की इसी तरीके से पूर्ण प्रभावोत्पादक बनाया जाता है जैसे :—

मइ जाणिउपिअ विरहिअहं कबि घर होइ बिआलि ।

णवर मिअडकु बि तिहतबइ जिह दिणयरु खय गालि ॥^२

इस दोहे में प्रथम पद साधारण है, मुक्तक का पूर्ण चमत्कार दूसरी पंक्ति में स्पष्ट होता है जिसमें नायिका को मृगाक (चन्द्रमा) प्रलयकालीन दिनकर की तरह चमकता दिखाई पड़ता है। हिन्दी के मुक्तककारों ने शब्दों की क्रियाओं की ऐसी नियोजना की कि वे अपने अर्थ-विस्तार की गरिमा से ही सारे भावों को उजागर कर देते हैं। ऐसे मुक्तकों के हर शब्द अपने अपने स्थान पर ऐसी चुस्ती से पिरोया रहता है कि उसे यदि वहाँ से हटा दिया जाय तो सारा काव्य-सौन्दर्य नष्ट हो जायेगा—

या अनुरागी चित्त की, गति ससुभै नहि कोइ ।

ज्यो ज्यों बूडे स्याम रंग, त्यो त्यो उज्जलु होइ ॥

इस दोहे में स्याम शब्द अर्थगर्भित है जो कृष्ण तथा काले दोनों के लिए प्रयुक्त है। उज्जलु से कृष्ण का ईश्वरत्व भी सिद्ध हो जाता है।

सटपटाति सै ससिमुखा मुख घूँघट पटु ढाँकि ।

पावक भर सी भमकि कै गई भरोखा भाँकि ॥

इस छन्द में हर शब्द बराबर गति से अग्रसरित होता है किन्तु कवि की सौन्दर्यानुभूति का गहरा चित्र 'पावक झर सी झमक' में उजागर होता किन्तु सम्पूर्ण भाव-चित्र पूरे दोहे की व्यञ्जना पर आधारित है।

कुडलिया में लय अवरोह से आरोह की होती है। एक के बाद एक स्वर ऊँचा होता जाता है तथा अन्त में बड़े ओज के साथ अभीष्टित प्रभाव छोड़ता है। इस तरह की गति तथा लय के कारण कुडलिया छन्द वीर रस के वर्णन के लिए अधिक उपयुक्त होता है। शिक्षाप्रद अन्योक्तियाँ भी कुडलिया द्वारा व्यक्त की गयी हैं। एक उदाहरण देखिये—

ढोल्ला मारिअ ढिल्लि महं मुन्डिअ मेधसरीर ।

पुर जज्जला मंतिवर चलिअ वीर हम्मीर ।

चलिअ वीर हम्मीर पा अमर मेडणि कंण्ड ।

दिग मग णह अंधार धूलि साह रह झंण्ड ।

दिग मग णह अंधार आण खुरसाणक ओल्ला ।

दरमरि दमसि विअक्ख, मारु, ढिल्लो महढोल्ला ।

इस छन्द में कुछ शब्दों की पुनरावृत्ति होती है अतः वह पुनः पुनः अनुरणित होता है। कवित्त तथा सवैया में शब्दों की पुनरावृत्ति तो नहीं होती पर सारा भाव हर पंक्ति में फैलता-फैलता अन्त की पंक्ति में बिलकुल केन्द्रित हो जाता है।

मुक्तकों की पद शैली जिन्हें गीत-मुक्तक कहा गया है की रचना

३० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

प्रक्रिया अगीत या पाठ्य-मुक्तकों से भिन्न होती है। पदों में टेक या ध्रुवक जोड़कर प्रचलित छन्द से थोड़ा भिन्न कर दिया जाता है। छन्दों के प्रयोग में अपेक्षाकृत अधिक स्वच्छन्दता बरती जाती है। इस तरह कभी-कभी छन्दोभंग हो जाता है। अपभ्रंश में चर्याओं के लिए जो पद सजा का प्रयोग हुआ है उसकी रचना-विधि हिन्दी पदों की रचना विधि से भिन्न है। उसमें अधिकतर दो-दो पंक्तियों में तुक साम्य परिलक्षित है। टेक या ध्रुवक का प्रयोग नहीं है जैसे—

आलिएँ कालिएँ बाट रुन्धेला ।
ता देखि काहूँ बिस्न भइला ॥
काहुँ कहिँ गइ करिब निवास ।
जो मनगोअर सा उवास ॥

अपभ्रंश की-मभी, चरित-कृतियों में सध्रि के प्रारम्भ में ध्रुवक या ध्रुवा के प्रयोग की प्रथा मिलती है। संभव है इसी का विकसित रूप हिन्दी की पदशैली हो। अपभ्रंश में दो छन्दों के मेल से नये छन्दों के गढ़ने की परम्परा चल पड़ी थी जो 'सूर आदि भक्त कवियों की पद शैली के रूप में और भी पुष्ट हो गयी। दोहा के पहले दूसरे और तीसरे चौथे चरणों के बीच में दो मात्राओं की ध्वनि, झलकर विशेष लोच पैदा किया जाता था तथा उसे लयात्मक बनाया जाता था जैसे—

दोपक पीर न जानई (रे) पावक परत पतंग ।
तन तौ तिहिँ जवाला जर्यौ (पै) चित भयो रसभंग ।^१

सूरदास ने फाग का वर्णन करते हुए दोहा के दूसरे और चौथे चरणों में ११ मात्राओं की एक पंक्ति और जोड़ दी है—

भुँडनि मिलि गावत चली हो, भूमक नन्द दुवार मनोरा भूम करो ।
आजु परब हँसि खेलियै मिलि संग नन्द कुमार मनोरा भूम करो ॥^२

चौबोला, चौपाई, चउपई को मिला जुलाकर भी प्रयोग किया गया है। सूरसागर में चौपई या चौपाई के दो चरणों के बाद १२ या १३ मात्राओं की

१. सूरसागर-पद-३२५ ।

२ वही पद ३४८२

एक पंक्ति जोड़कर तीन-तीन चरणों के समूहों का एक द्विपदी छंद भी बनाया गया है। अंतिम मात्राओं की पंक्ति प्रत्येक छंद में दुहराई गई है जिससे नवीन वर्णन श्रुतिलाबद्ध बना रहता है—

पढ़ै पढ़ावै सुनै सुनावै
ते बैकुंठ परम पद पावै
सरस रसहि फूल डोल
सूरदास कैसे करि गावै^३



मुक्तक काव्य का स्वरूपात्मक विकास

सांस्कृतिक तथ्यों की तरह प्राचीनतम उपलब्ध साहित्य ऋग्वेद में साहित्यिक तत्त्वों का भी सार्थक अन्वेषण किया जाता है। वैदिक संहिताओं में उच्चकोटि की कविता के दर्शन तो होते ही हैं उनमें आगे विकसित होनेवाले अनेक काव्य-रूपों के बीज भी विद्यमान दिखाई देते हैं। ऋग्वेदादि में जो मन्त्र उपलब्ध हैं वे अनेक ऋषियों द्वारा (रचित) मंत्रों के संग्रह ही हैं। ये रचनाएँ पूर्वापर निरपेक्ष तथा अर्थाभिव्यक्ति में स्वतः पूर्ण हैं। कुछ सूक्तों में अलंकरण तथा कला की प्रधानता है। जिस तरह कुछ प्रसिद्ध या रोचक दृश्यों को लेकर मुक्तककार अपनी रचनाएँ प्रस्तुत करते हैं उसी तरह वैदिक ऋषियों ने किसी एक देवता को लेकर उसकी स्तुति तथा प्रमंशा के गीत गाये।

वैदिक-मुक्तक काव्य :

वैदिक मुक्तको का कथ्य महाकाव्य की तरह अत्यन्त विस्तृत है। उसमें तत्कालीन जीवन के विविध पक्षों का उद्घाटन किया गया है।

वेदों में सृष्टि रचना, प्रकृति, आत्मा और जीव का स्वरूप धर्म-नीति, चरित्र, सदाचार, परोपकार और मनुष्य के वास्तविक कर्तव्य का दिग्दर्शन कराया गया है साथ ही समाजनीति, राजनीति, अर्थनीति, गणित, ज्योतिष, भूगोल, रसायन या मनोविज्ञान के मूल सिद्धान्तों का स्पष्टीकरण किया गया है। अथर्ववेद अन्तर्निहित, बुद्धिवर्धन के उपाय, ब्रह्मचर्य, व्यापार, स्वास्थ्य आदि का विज्ञान है। यजुर्वेद में कर्म काण्डों की प्रधानता है। इसमें यज्ञों के विधि विधान के साथ ही राजनीति, समाजनीति, अर्थनीति, शिल्प, व्यवसाय आदि से सम्बन्धित बातों पर भी प्रकाश डाला गया है। सामवेद ऋग्वेद के गेय मुक्तको का संग्रह है।

कोटि निर्धारण :

वैदिक मुक्तकों में शृंगार और वीररस की सहज निष्पत्ति हुई है। शृंगार के आश्रय रूप में सशरीरी भौतिक नारी को प्रत्यक्षतः चित्रित नहीं किया गया है और न तो प्रकृति को निर्जीव रूप रसोद्दीपन का कारण माना गया है। वास्तव में उत्तरकालीन रस प्रक्रिया से वैदिक कालीन रस प्रक्रिया भिन्न है।

वैदिक ऋषियों ने ऐसी दिव्य, सार्वभौम, शाश्वत देवियों को अपने काव्य का आधार चुना जिनमें लौकिक नारी का सारा व्यक्तित्व सिमट जाता है। दिव्य नारियों की परिकल्पना वायवी नहीं है उसमें उदात्त कल्पना, सौन्दर्याकन की अद्भुत चेष्टा परिलक्षित होती है। उपा के वर्णन में शृंगारिकता का भाव निखर पड़ता है।

इन्द्र के द्वारा वृत्त वध की चर्चा बार-बार की गयी है। शत्रु की भयंकरता, व्यापकता आदि का चित्रण करते हुए इन्द्र की वीरता का जो आख्यान किया गया है साहित्य शास्त्रीय विभावानुभाव आदि प्रपंचों से मुक्त होता हुआ भी वीररस को व्यजित करता है। पर्यजन्य और वायु के प्रसंग में वीररस की पुष्ट व्यंजना अधिक है। इस तरह के मुक्तक सूक्तों को रसात्मक मुक्तक काव्य की कोटि में रखा जा सकता है। शेष मुक्तकों को रसहीन मुक्तक कहा जा सकता है। प्रचलित अर्थ में तो वे रसहीन हैं परन्तु ऋषियों की दृष्टि में वे ज्ञान रस के अन्तर्गत मानने योग्य हैं। एक ऋषि वरुण से प्रार्थना करते हुए कहता है :—

आ नो मित्रादवरुणा धृतैर्गान्वृतिमुक्षतम् ।

मध्वा रजामि मुक्त (सामवेद, उ० १-२५ (१) पृ० १६६)

हे मित्र वरुणा हमारी इन्द्रियों के घर रूप देह (और मन) प्रकाश युक्त ज्ञान रस से सींचो और उत्तम रस से हमारे पारलौकिक स्थानों को भी सिंचित करो। वेद में ऐसे बहुत से कथन हैं जिन्हें सूक्ति काव्य के अन्तर्गत रखा जा सकता है। इनमें उपदेशात्मकता तथा नैतिकता दोनों भाव धार्मिकता के धरातल पर संयुक्त हैं।

वैदिक ऋचाओं की यही धार्मिकता अनुभवों की गहराई के साथ दार्शनिकता में बदलती गयी है। इस दृष्टि से वैदिक मुक्तकों को तीन वर्गों में विभक्त किया जा सकता है :—

(१) दार्शनिक भाव के मुक्तक ।

(२) धार्मिक भाव के मुक्तक ।

(३) लौकिक भाव के मुक्तक ।

(१) दार्शनिक मुक्तकों में ब्रह्म, जगत्, सृष्टि-रचना, आदि विषयों पर विचार किया गया है। ऋग्वेद का पुरुषसूक्त, प्रजापतिसूक्त की कतिपय ऋचाएँ इसी कोटि की हैं। मोक्ष के उपाय भी दार्शनिक सूक्तों में बताये गये हैं।

(२) धार्मिकता तथा भक्तिभाव से परिपूर्ण इन सूक्तों की रचना देवी-देवताओं की स्तुति के लिए की गयी है। देवी-देवताओं के अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन के साथ-साथ उनसे ज्ञान, अन्न, जल आदि भौतिक सुख-सुविधाओं की याचना की गयी है। इन्हीं स्तुत्यात्मक मुक्तकों का परवर्ती विकास प्रशंसात्मक मुक्तकों के रूप में हुआ।

(३) भौतिक जीवन के अनेक पक्षों का चित्रण करते हुए ऋषियों की दृष्टि शुद्ध लौकिकता की भूमि पर विचरण करने लगती है। मानवीय पुरुषार्थों में मोक्ष को सर्वोत्कृष्ट मानते हुए भी उन्हें इसका कटु अनुभव था कि जो व्यक्ति लौकिक जीवन को सज्जनोचित एवं कुशलता से व्यतीत नहीं कर सकता वह अलौकिक जीवन को सुश्रेष्ठ बनाने का यत्न कैसे कर सकता है। घन-धान्य तथा बाह्य आडम्बर पर आकर्षित होनेवाली स्त्रियों को सम्बोधित करते हुए वह वैवाहिक संस्कार के प्रति सतर्कता की चेतावनी देता है।^१

साहित्यिक गौरव :

वेदों के संकलन की मूल दृष्टि धार्मिक है। परन्तु सभी मुक्तक यज्ञ या धार्मिक परम्परा से ही सम्बद्ध नहीं हैं। बहुत से मुक्तक न तो सूर्यदेव को ही अर्पित किये गये हैं, न अग्निदेव को, न आकाशदेव को, न वायुदेवों तथा जलदेवों को, न ऊषा देवी को ये सूक्त अर्पित किये गये हैं किन्तु स्वयं प्रकाशमान सूर्य रात्रि के आकाश में चमकता हुआ चन्द्र, वेदी या चूल्हे से उठती हुई अग्नि की लपटें अथवा मेघों के मध्य से फूटनेवाली बिजली की दीप्ति दिन का निर्मल आकाश अथवा रात्रि का नक्षत्रों से भरा हुआ आकाश, गरजता हुआ वायु, मेघों अथवा नदियों में प्रवाहित होता हुआ जल, प्रकाशमयी उषा और त्रिस्तीर्ण फलवती भूमि इन समस्त प्राकृतिक दृश्यों का कवित्तमय वर्णन किया गया है, पूजा की गयी है प्राथनायें की गयी हैं।^२

इन प्राकृतिक वर्णनों को दैवत्य प्रदान करते हुए भी मानवीय धरातल पर रखा गया है। उनके शारीरिक अंग आलंकारिक निदर्शन के सिवाय कुछ भी नहीं है। इसके द्वारा उनकी प्राकृतिक प्रक्रिया का ही प्रतिनिधित्व होता है।

१ कियती योषा मर्यतो वध्यो. परिप्रीता पन्यसा वार्येण ।

भद्रा धूर्मवति यत्सुपेशाः स्वयंसा मित्रं वनुते जनेचित् ॥

२ डॉ० रामसागर त्रिपाठी भारतीय मुक्तक

सूर्य की भुजाएँ किरणों का और अग्नि की जीभ और बाहे उसकी लपटों का ही मानवीयकरण है। मनुष्य का प्रिय भोजन ही देवों का प्रिय भोजन है।

काव्य प्रयोजन की दृष्टि से वैदिक काव्य को न तो शुद्ध रूप से मनोरंजनार्थ रचित कहा जा सकता है और न ज्ञानार्थ। उसमें मनोरंजन, ज्ञान जिज्ञासा, आनन्द आदि की समन्वित भावनाएँ विद्यमान हैं। इन सब के ऊपर अथ से इति तक सम्पूर्ण मानवीय सृष्टि के कल्याण की कामना प्रतिष्ठित की गयी है। भौतिक सुख सुविधाओं की कामना करने वाले वैदिक कवियों के मन में प्रकृति और मानव के शाश्वत सम्बन्धों की कल्पना सुदृढ़ थी। यही कारण है कि प्रकृति अपने विभिन्न क्रिया-कलापों के साथ अपने साकार रूप में हमारे समक्ष प्रस्तुत होती है। यद्यपि इस काल में काव्य के कोई लक्षण या प्रयोजन निर्धारित नहीं किये गये थे। उत्कृष्ट अनुभवों की सहज अभिव्यक्ति में काव्य गुण स्वतः ही समाहित हो गये हैं। डॉ० रामसागर त्रिपाठी का विचार है 'जिस प्रकार प्राकृतिक सौन्दर्य के चित्रण में ऋग्वेद एक बड़ी सी मनोरम तथा महत्वपूर्ण रचना है उसी प्रकार साहित्य के दूसरे क्षेत्रों में भी इसका महत्व कम नहीं है चाहे अविवक्षित वाच्य हो चाहे विवक्षितान्यपर वाच्य के रस-ध्वनि-भाव-ध्वनि, अलंकार-ध्वनि या वस्तु-ध्वनि में कोई भेद हो, चाहे शब्द शक्ति-मूलक ध्वनि हो हमें ऋग्वेद में प्रत्येक के उदाहरण बड़ी ही सुगमता से प्राप्त हो जायेंगे। ऋग्वेद कलात्मक और रसात्मक कृतियों का भण्डार है।' यज्ञ-कर्त्ता ऋषिजन वैदिक मंत्रों का सस्वर गायन करता रहा होगा तो सोमपान की मस्ती के साथ संगीत लहरी से सारे श्रोतागण झूम जाते रहे होंगे। यह विभोर कर देने वाला आनन्द किसी अन्य लौकिक काव्य के श्रवण या पाठ से होनेवाले आनन्द से कम नहीं है।

श्रृंगाररस का उत्कृष्ट रूप उषा की उदात्त तथा रागरंजित कल्पना में मिलता है। तेजस्वी रथ पर चढ़ी हुई, सर्वव्यापिनी, यज्ञों में उत्तम प्रकार से पूजनीय, अरुण वर्णवाली, सूर्य के पहले आनेवाली उषा की श्रुतिगण स्तोत्रों से स्तुति करते हैं। दर्शनीय रूप वाली उषा सोते हुए आदमियों को चैतन्य करती है और मार्गों को दिखाती हुई विस्तृत रथ पर चढ़कर सूर्य के आगे-आगे चलती है। लाल किरणों में संयोग करती हुई उषा सुख से जाने के लिए मार्गों को चमकाती है। वह नित्य प्रति सूर्य का अनुगमन करती हुई दिशाओं को मापती है। स्नान करके सुन्दर अलंकारों में सजी हुई रमणी के समान

३६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

अपने रूप दिखाती हुई उषा प्राची में प्रकट होती है ।^१ आगे उषा को सूर्य की पुत्री तथा नित्य तरुणी कहा गया है ।

गेय तत्त्व :

वैदिक मन्त्रों का ऊँचे स्वर में गायन किया जाता था । आन्तरिक विधान अर्थात् भाव-प्रवणता में कोई विशेष अन्तर न होने के कारण इनमें मुक्तक काव्य तथा गीतिकाव्य जैसा कोई स्पष्ट विभाजन नहीं किया जा सकता है । पहले भी इस बात की ओर संकेत किया चुका है कि वैदिक काल में काव्य-रूपों की समन्वित स्थिति थी । उनके बीच के विभेदक तत्त्वों का स्पष्ट विकास नहीं हुआ था । गेयता का रूप गानेवाले के राग तथा शैली के अनुसार बदलता रहता था । पतंजलि ने अपने व्याकरण महाभाष्य में कहा है “सहस्रवर्त्या सामवेदः” सामगान के हजारों भेद हैं । गायक प्रवीण होने के बाद गायन का अपना नया ढंग तैयार कर लेता था । इस सामगान की पद्धति में और आधुनिक पद्धति में थोड़ा सा अन्तर है, सामगान के स्वर को ऊँचे आलाप से शुरू करके उसे धीरे-धीरे नीचे आलाप पर लाया जाता है उसके कारण मन को शान्ति मिलती है और भड़का हुआ मन सामगान को सुनकर शान्त हो जाता है ।आधुनिक पद्धति के गाने में ऊँचे और नीचे तानों के मिश्रण होने के कारण उस गाने से मन शान्त होने के बजाय और अधिक विकारवश हो जाता है ।^२

पालि-मुक्तक काव्य—भाषिक विकास की दृष्टि से पालि संस्कृत के बाद विकसित हुई किन्तु पालि साहित्य का विकास बहुत कुछ संस्कृत साहित्य के विकास के समानान्तर हुआ । मुक्तक काव्य को जब हम अन्य साहित्यिक विधाओं से अलग करके देखते हैं तो यह कालक्रम की दृष्टि से संस्कृत मुक्तक काव्यों के पूर्व का सिद्ध होता है । अपनी विशिष्ट रचना प्रक्रिया तथा कुछ मौलिक दृष्टिकोण के कारण पालि मुक्तक रचनाएँ संस्कृत रचनाओं से काफी भिन्न हैं । पालि मुक्तकों का रचना उद्देश्य, शिल्प विधान, भाषिक आदर्श बहुत कुछ वैदिक मुक्तकों के समान ही है । इस दृष्टि से भी इन मुक्तकों को विकास परम्परा में द्वितीय स्थान पर रखकर मूल्यांकित किया गया है ।

१—ऋग्वेद, मण्डल ५, अध्याय ४, सूक्त ८० ।

२—ब्रह्मर्षि श्रीपाददामोदर सातबलेकर • सामवेद-भूमिका- पृ ०४ ।

कथ्य :

वैदिक मुक्तको का कथ्य अत्यन्त विस्तृत था । उसमें ज्ञान-विज्ञान संबंधी तथ्य भी समाहित हो गये थे । सभी प्रकार के सांस्कृतिक तत्त्वों की अभिव्यक्ति वेदों में बड़ी कुशलता से की गयी थी । जैसा कि निर्दिष्ट किया जा चुका है कि इन सब के ऊपर धार्मिकता की भावना हावी थी । यही धार्मिक भावना ही उपलब्ध पालि मुक्तको की मूल प्रेरक शक्ति मानी जा सकती है । पालि साहित्य के विकास तथा ह्रास दोनों का ही कारण धर्म में विशेष दखल देना ही है । वास्तव में बौद्ध धर्म से सम्बन्धित अनेक तथ्यों का वर्णन ही इन मुक्तकों का मूल विषय है । यदि बौद्ध साहित्य तथा पालि साहित्य दोनों को पर्याय माना जाय तो असंगत न होगा ।

वर्गीकरण :

पालि मुक्तकों का मूल स्वर धर्मपरक है इसलिए उन्हें धार्मिक मुक्तक की कोटि में रखा जा सकता है । रस की दृष्टि से विचार करने पर ऐसे धर्म सापेक्ष काव्यों में यह निर्णय कर पाना कठिन होता है कि इनमें कौन सा रस प्रधान है । उपलब्ध मुक्तको में बहुत कम ऐसे चित्रण मिलते हैं जो कि सीधे सासारिक या लोक जीवन के सुख विलासों से सम्बन्धित हों । बौद्ध धर्म में भिक्षु और भिक्षुणुओं के लिए आचार सम्बन्धी कठोर नियम थे । संगीत, चांदनी रात, बसन्त सेवन आदि तो उनके लिए वर्ज्य थे । इससे शृंगार चित्रण के लिए सारी ही सम्भावनाएँ समाप्त हो जाती हैं । युद्ध वर्णन का कोई प्रसंग ही नहीं है । क्षात्र धर्म की महत्ता अवश्य ही स्वीकारी गयी है लेकिन उसे दानवीर का उदाहरण नहीं माना जा सकता । अधिकांश कृतियों में शान्तरस की व्यञ्जना होती है । शुद्ध रूप से शान्त रस को व्यञ्जित करने वाले स्थल भी कम ही हैं । अधिकतर स्थल उपदेशात्मक हैं । थेर और थेरी गाथा में भिक्षु और भिक्षुणुओं के आत्म उद्गार हैं । उनके प्रारंभिक जीवन के सुख वैभव तथा पारिवारिक सम्बन्धों की स्मृति आदि में कहीं-कहीं करुण रस तथा शृंगार रस का आभास मिलता है । वैसे ये लोग त्यागमय जीवन को ही महत्त्वपूर्ण मानते हैं जिसमें शान्त रस ही है । शृंगार की किंचित झलक आते ही ये उस पर वीभत्स भाव को आरोपित कर देते हैं ताकि इन्हें त्यागमय जीवन बिताने की प्रेरणा मिल सके । संसार की कठोर यातनाओं तथा कर्मों की अनित्यता देखकर भिक्षुओं ने संसार से वैराग्य लिया । चित्त की शान्ति ही उनकी

३८ अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

असीप्सित वस्तु है जीवन के प्रति न लालसा है न लगाव । वे तो जीवन और मरण का समान रूप में अभिनन्दन करते हैं :—

नाभिनन्दामि मरणं नाभिनन्दामि जीवितं ।

कालञ्च पटिकंलामि सम्पजानो पतिस्सतो ॥^१

एक तरफ भिक्षुओं ने अलंकृता, सुन्दर वस्त्रों से युक्त, मालाधारणी, चन्दन से लिप्त नर्तकी को नृत्य करते देखा तो दूसरी तरफ श्मशान में स्त्री के सड़ते हुए शरीर को कृमि आदि से खाये जाते हुए देखकर स्थविर कुल ने उसके अनित्य और अशुभ रूप की भावना की :—

अलंकृता सुवसना मालिनी चन्दनुस्सदा ।

मुम्हे महापथं नारी तुरिये नञ्जति मट्ठकोया

...

...

...

ततो में मन लीकारो ततो चित्तं विमुञ्चि में गाथा ।

उपर्युक्त मुक्तकों में किसी न किसी भाव तथा मन स्थिति का चित्रण है अतः इन्हें रस-भाव युक्त सरस मुक्तको की कोटि में रखा जा सकता है ।

प्रवृत्तियों के आधार पर वर्गीकरण :

पालि मुक्तकों में आदि में अन्त तक उपदेशात्मकता की प्रवृत्ति पायी जाती है । यह उपदेश भावना आत्म प्रबोधन और सिद्धान्त निरूपण दोनों रूपों में व्यक्त होती है । इन मुक्तकों की प्रवृत्ति का विश्लेषण करके इन्हें निम्नलिखित कोटियों में रखा जा सकता है :—

(१) नीतिपरक मुक्तक :

इस वर्ग में उन मुक्तको को सम्मिलित किया जा सकता है जो कि धार्मिक नीति से संबन्धित हैं । सुभाषित के रूप में कुछ तत्त्व करीब-करीब सभी धर्मों में मान्य होते हैं । सत्य भाषण, अहिंसा, दान महिमा, अप्रमाद, क्रोध न करना आदि ऐसी बातें हैं जो धर्म साधना तथा समाज व्यवस्था दोनों के लिए महत्वपूर्ण हैं । “धम्मपद” में आये बहुत से मुक्तक इसी प्रकार के हैं ।

(२) वैराग्यपरक मुक्तक :

बुद्ध धर्म में सन्यास तथा विरक्तिपूर्ण जीवन का बड़ा महत्व माना गया है । सासारिकता में आसक्ति ही अनेक पापों तथा दुःखों की उत्पत्ति का कारण

है। इन्द्रिय संघम करने तथा राग-द्वेष छोड़कर काषाय धारण करने का वर्णन अनेक गाथाओं में मिलता है।

आचारपरक मुक्तक :

आचारपरक गाथाओं में दो प्रकार के निर्देश हैं। एक तो भिक्षुओं के आचार से सम्बन्धित हैं जिनमें अपेक्षाकृत अधिक दुरुहता है। 'विनयपिटक' तथा 'सुत्तपिटक' में संघ जीवन, भिक्षुओं के निवास, वस्त्र, ओषधि तथा नित्य प्रति के आचरण संबंधी जो वर्णन हैं वे सब आचारपरक हैं। दूसरे प्रकार के चित्रणों में ऐसी गाथायें सम्मिलित हैं जिनमें सामान्य गृहस्थों को आचरण के उपदेश दिये गये हैं।

दार्शनिक मुक्तक

धर्म की शुरुआत चाहे जितने ऋजु मार्ग से हो किन्तु आगे चलकर वह अन्य धर्मों तथा दर्शनों की प्रतिस्पर्धा तथा होड़ में आकर दार्शनिक तत्त्वों से टकराने लगता है। उसके अनुगामियों को प्रचलित दार्शनिक प्रश्नों का उत्तर तो देना ही पड़ता है। फिर अपनी मौलिक मान्यताओं की विवेचना करनी होती है। बौद्धधर्म के साथ भी बहुत कुछ ऐसा ही घटित हुआ। इस तरह की गाथाएँ पूरे पालि साहित्य में सर्वत्र व्याप्त हैं किन्तु 'अभिधम्मपिटक' इस तरह के मुक्तकों का सर्वप्रमुख संग्रह है।

मूल्यांकन—पहले निर्दिष्ट किया जा चुका है कि पालि-मुक्तक अधिकतर धार्मिक तथा उपदेशात्मक है। इस मूल प्रवृत्ति के बावजूद उसमें पर्याप्त साहित्यिक गरिमा आ गयी है। उपदेश देकर अपने मतव्य को संप्रेषित करना भी एक कला है जिसमें काफ़ी मनोवैज्ञानिक सतर्कता की जरूरत पड़ती है। इस विषय में भीड़ मनोविज्ञान, जनरवि आदि चीजें विशेष ध्यातव्य होती हैं। भगवान् बुद्ध इस कला में विशेष पारंगत थे। वह एक मनोवैज्ञानिक की तरह उपदेश देते थे। पहले वे इस बात का ज्ञान प्राप्त कर लेते थे कि जो व्यक्ति उनके दर्शनार्थ आया है वह किस स्तर का है तथा किस व्यवसाय से संबंधित है। वह सिपाही है या राजा है या परिव्राजक। फिर बुद्ध भगवान् उसी के परिचित जीवन से उपमाएँ चुनते थे। किसी बात को ग्राह्य बनाने के लिए उसी का बार-बार कथन किया गया है जो साहित्य की दृष्टि से अनुचित होते हुए भी धार्मिक तत्त्वों को बोधगम्य बनाने के लिए अनिवार्य था। बुद्ध के साथ हुए गृहस्थ श्रमण आदि के संवाद भी सुन्दर बन पड़े हैं। 'सुत्त-निपात'

मे गृहस्थ गोप तथा बुद्ध दोनों के सवाद भाषिक एकरूपता पर आधारित है 'छन्ना कुटि' का 'उत्तर' 'विवतावुटि' 'सुन्दर तरणी' का उत्तर 'सुन्दर तरणी' से दिया गया है। 'थेरगाथा' में प्रकृति का अनोरम चित्रण मिलता है जो किसी लौकिक कवि के द्वारा चित्रित प्राकृतिक सुषमा से किसी भी रूप में कम नहीं है :—

नदन्तिभोरा सुसिखा सुपेखुणा,
सुनीलगीवा सुमुखा सुगज्जिन्नो ।
सुसद्दला वा पि महम्मही अयं,
सुव्यापत्तम्बु सुवलाहकं नभं ॥^१

वर्षा ऋतु का कैसा सुन्दर वर्णन है। इसी तरह बहती हुई नदी का रमणीय रूप में एक थेर रमने लगता है। पद शैली की तरह कई पदों में उसी भाव की पुनरावृत्ति होती जाती है। अनेक पदों का अन्त तथा नदी अजकरणी रमेति म^२ से होता है। पालि मुक्तको में प्रयुक्त भाषा अत्यन्त सहज तथा सरल है। संस्कृत की तरह उसमें लम्बे-लम्बे समासों का प्रयोग नहीं है।

पालि मुक्तको में अधिकतर गाथा छन्द का प्रयोग है। यह गाथा छन्द प्राकृत मुक्तकों में प्रयुक्त मात्रिक गाथा नहीं है। यह मूलतः अनुष्टुप् या अनुष्टुप वर्ग का वर्णिक छन्द ही है। अधिकतर गाथायें ८, ८ वर्णों की हैं जो कि अनुष्टुप छन्द का लक्षण है। विद्वानों ने वाद में विकसित होनेवाले मात्रिक गाथा छन्द का जन्म द्राविड़ सपर्क से माना है। पंक्ति, जगती, त्रिष्टुप आदि अन्य छन्दों का प्रयोग भी पालि मुक्तकों में किया गया है ;^३

गीति-तत्त्व

यद्यपि बौद्ध संघ में संगीतादि का श्रवण वर्जनीय था फिर भी कुछ उद्गारों में प्रगीतात्मक तत्त्व आ गये हैं। विशेषकर 'थेर और थेरीगाथा' में ये तत्त्व स्पष्ट लक्षित होते हैं। 'थेर तथा थेरीगाथा' में कही-कही वैयक्तिक भावना प्रबल हो गयी है। अहं शब्द के प्रयोग से पाठको का भाव उनके भाव के साथ

१. थेरगाथा, पृ० २७७

२. थेरगाथा (सम्यक थेरगाथा) पृ० २६० ।

३. डॉ० भीलाशंकर व्यास : प्राकृत पैंगलम् (भाषा शास्त्रीय तथा छन्द-शास्त्रीय अध्ययन) पृ० ४१२ ।

सरलता से जुड़ जाता है। ऐसा लगता है कि कोई अपनी दुख-दर्द की कहानी सुना रहा हो—

दुग्गताहं पुरे आसि, बिधवा च अपुत्तिका ।

बिना भित्तेहि आतोहि, भत्तचोलस्स नाधियं ॥^१

उच्चे कुले अहं जाता, बहुवित्ते महबुधने

वण्णरूपने सम्पन्ना, धीता मज्झस्स अत्तजा ॥^२

प्रकृति के साथ अपने भावों को जोड़कर एक शब्द की बार-बार आवृत्ति करता हुआ एक थेर गाता है। उसे कितना संतोष है तथा कितनी शान्ति है। उसका चित्त समाधि में दृढ़तापूर्वक लीन है। वह कामासक्ति से वियुक्त है। वह अपनी छापी हुई कुटिया में सुख अनुभव करता है। उधर देव के सुन्दर गीत की तरह बरसता है और इधर उसकी भावना बरसती है :—

छन्ना में कुटिका सुखा निवाता वस्स देव यथासुखं ।

चित्तं में समाहितं विमुत्तं आतापो विहरामि वस्स देवा,

वस्सति देवो यथा सुगीतं छन्ना मे कुटिका सुखा निवाता,

तस्सं विहरामि वृष सन्तो, अथ चे पत्थयसि पवस्स देव ॥^३

—गाथा

संस्कृत मुक्तक—संस्कृत वाङ्मय भाषा तथा साहित्य दोनों दृष्टियों से उत्कृष्ट है। यहाँ तक साहित्य के विविध रूपों नाटक, गद्य, महाकाव्य, खण्ड-काव्य आदि का स्वतन्त्र विकास हो गया। यह साहित्यिक विविधता विकास परम्परा में संस्कृत की अपनी मौलिकता सिद्ध हुई। संस्कृत साहित्य ऋषिओं तथा महात्माओं की वाणी मात्र न रहकर शुद्ध लौकिक धरातल पर उतर कर प्रतिभा संपन्न कवियों के हाथों से राजाओं महाराजाओं के आश्रय में पुष्पित तथा पल्लवित हुआ। वैदिक ऋषि तथा बौद्ध भिक्षु अपनी आध्यात्मिक दृष्टि के कारण सामान्य मानवीय जीवन के स्पन्दनों को महसूस न कर सके थे। अप्रत्यक्ष रूप से जो लौकिक भाव आये हैं वे अनादृत होने के कारण बहुत सहमे तथा दबे से हैं।

संस्कृत मुक्तक काव्य उपदेशात्मक तथा नीरस कथनों का संग्रह मात्र नहीं है, बल्कि सूक्ष्मातिमूक्ष्म अनुभवों तथा भावों की सरस अभिव्यक्ति है जिसमें

१. थेरीगाथा, (चन्दा थेरी) पृ० ४२१ ।

२. थेरीगाथा, (सोणा थेरी) पृ० ४२३ ।

३. थेरगाथा-गाथाएँ ३१५-२६ ।

कलात्मक कसावट है तथा हृदय और बुद्धि दोनों को भ्रूत करने की शक्ति है।

कथ्य—संस्कृत मुक्तक काव्यों का कथ्य पर्याप्त संकुचित हो गया है। वर्ण्य का विस्तार तथा विविधता महाकाव्यों के हिस्से में पड़ी। मुक्तकों को शृंगार चित्रण तथा धार्मिक कथन की सीमा तक आबद्ध रखा गया। नायिका के विविध हाव-भाव, मिलन वियोग का चित्रण ही इन शृंगारी मुक्तकों के मुख्य विषय हैं। 'अमरुशतक', 'चौरपचाशिका', 'आर्यासप्तशती', 'मेघदूत' आदि ऐसे ही मुक्तक काव्य हैं। अति शृंगारिकता से ऊबकर कुछ कवियों ने वैराग्य का भी वर्णन किया जिसमें सांसारिक नश्वरता की ओर ध्यान आकर्षित किया गया है। भर्तृहरि का 'वैराग्यशतक' ऐसा ही मुक्तक काव्य है किन्तु वैराग्य में भी अंकुशित जीवन यापन की इच्छा इन कवियों में बलवती है। भक्तिपरक मुक्तक जिन्हें कि संस्कृत साहित्य में स्तोत्र काव्य के नाम से वर्गीकृत किया जाता है किसी न किसी देवता या इष्टदेव की महिमा में गाये गये हैं।

वर्गीकरण :

संस्कृत-मुक्तक-काव्य कथ्य के क्षेत्र में यदि संकुचित हुआ तो कला के क्षेत्र में गीतिकाव्य, खण्डकाव्य और प्रबन्धकाव्य के कुछ तत्त्वों को समाहित करके विस्तृत हो गया। कुछ मुक्तकों में प्रबन्धात्मकता आ जाने की वजह से उनका ऊपरी प्रारूप प्रबन्ध सा दीखने लगा। वास्तव में ऐसे मुक्तक भावों के आधार पर एक बिलकुल हल्के कथा सूत्र के द्वारा एक दूसरे से पिरो दिये गये हैं। यह कथा तत्त्व इतना हल्का तथा नगण्य है कि अन्य मुक्तकों की प्रसंग कल्पना से अधिक इसका महत्त्व नहीं है। अतः ये भी मुक्तक काव्य ही हैं प्रबन्ध या खण्डकाव्य नहीं। इसी प्रबन्धात्मक तत्त्व को ध्यान में रखकर संस्कृत मुक्तकों को दो कोटियों में विभाजित किया जा सकता है—

१—प्रबन्धात्मक मुक्तक।

२—अप्रबन्धात्मक मुक्तक।

(१) प्रबन्धात्मक मुक्तक के अन्तर्गत 'मेघदूत', 'शीलदूत' (चरित्र सुन्दर गणि) 'हंसदूत' (वेकटनाथ) 'गीति-गोविन्द' आदि को सम्मिलित किया जा सकता है। इन दूत काव्यों में एक छोटी सी कथा का बहाना लेकर विरह का चित्रण किया गया है।

(२) अप्रबन्धात्मक मुक्तक के अन्तर्गत 'आर्यासप्तशती', 'नीतिशतक'

‘वैराग्यशतक’, ‘शृंगारशतक’, ‘अमरशतक’, ‘चौर-पंचाशिका’, ‘भामिनी-विलास’ आदि को सम्मिलित किया जा सकता है।

रस दृष्टि से संस्कृत मुक्तक काव्यों का विभाजन अत्यन्त सार्थक है क्योंकि रस-योजना संस्कृत मुक्तककारों को विशेष रूप से अभिप्रेत थी। अधिकतर मुक्तक सरस मुक्तकों की कोटि में रखने योग्य हैं। दूत काव्य, ‘गीति-गोविन्द’ आदि में शृंगाररस का उत्कृष्ट परिपाक है। ‘मेघदूत’ वस्तुतः विरह-पीडित उत्कण्ठित हृदय की मर्मभरी वेदना है जिसके प्रत्येक पद्य में प्रेम की विह्वलता, विवशता तथा विकलता अभिव्यक्त हो रही है। भट्टहरि का ‘शृंगारशतक’, ‘अमरशतक’, ‘चौरपंचाशिका’ में नायिका के विविध हावों, भावों का बड़ा मार्मिक तथा सूक्ष्म चित्रण है। ‘वैराग्यशतक’ तथा स्तोत्र काव्य में यत्न-तत्न शान्तरस को व्यंजित करने का सराहनीय प्रयास किया गया है। प्रेम-भाव के चित्रण में प्राकृतिक दृश्यों को समाहित कर लिया गया है। ‘ऋतुसंहार’ में तो शुद्ध प्रकृति चित्रण है।

‘हितोपदेश’ में प्राप्त उपदेशात्मक मुक्तक, ‘नीतिशतक’, ‘चाणक्यनीति’, ‘राजनीति समुच्चय’ आदि शुद्ध उपदेशात्मक तथा नीतिपरक हैं।

प्रवृत्ति के आधार :

वैसे तो संस्कृत मुक्तकों की मूल प्रवृत्ति का आभास अब तक के विवेचन से बहुत कुछ स्पष्ट हो गया है लेकिन सारी प्रवृत्तियों का सूक्ष्म विश्लेषण करने के बाद मुक्तकों के अनेक वर्ग निर्धारित किये जा सकते हैं तथा विभिन्न दृष्टियों से उनके प्रारूप की स्थापना की जा सकती है :—

१—शृंगारिक मुक्तक।

२—भक्तिपरक मुक्तक।

३—उपदेशात्मक मुक्तक।

(क) लोक जीवन से सम्बन्धित उपदेश

(ख) वैराग्यपरक उपदेश।

४—धार्मिक मुक्तक।

५—नीतिपरक मुक्तक।

१—शृंगारिक मुक्तक :

संस्कृत के रस-भाव युक्त मुक्तकों में शृंगारिक मुक्तकों का प्राधान्य है। शृंगाररस को रस-राजत्व की गद्दी पर प्रतिष्ठित किया गया है। कालिदास

४४ . अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

अमरक, भर्तृहरि, गोवर्धनाचार्य आदि मुक्तककारों ने इस धारणा को ध्वस्त कर दिया कि नाटकों और प्रबन्ध-काव्यों के द्वारा ही सही रस चर्चणा करायी जा सकती है। इन कवियों ने एक-एक छन्द में उन सारे भावों की प्रतिष्ठित तथा घनीभूत कर दिया जो कि प्रबन्धादि में बिखरे रहते हैं। कालिदास का 'मेघदूत' धनपति कुवेर के शाप से निर्वासित एक विरही यक्ष की मनोव्यथा का मार्मिक चित्रण है। अमर ने अपने मुक्तकों में प्रणय की विविध स्थितियों का अंकन बड़ी कुशलता से किया है। मुक्तकों में उन्होंने अधिकतर विप्रलम्भ-शृंगार का ही चित्रण हुआ है विप्रलम्भ में भी मान विप्रलम्भ का। चौरयंवाशिका में कवि ने प्रियतमा की अनेक भंगिमाओं का स्मरण किया है। विचारों में पर्याप्त वैचित्र्य होने के कारण हर उक्ति नवीन है। शृंगारगतक में कवि भर्तृहरि शृंगार के चटकीले चित्रण में नहीं चूकते। वह नारी-हृदय की सच्ची परख रखते हैं। वैसे तो सम्पूर्ण शृंगारी मुक्तकों में स्वस्थ शृंगार ही मिलता है किन्तु 'आर्या सप्तशती' जैसे कुछ ग्रंथों में कहीं-कहीं सदाचार की मर्यादा का उल्लंघन पाया जाता है। उसमें कहीं पुष्पवती नायिका के सहवास का चित्रण है तो कहीं देवर भावज की प्रेम-झीड़ा की व्यंजना है। इसमें नग्न नायिका के अंगों का अश्लील चित्रण किया गया है। प्रियतमा के चरण प्रहार का वर्णन करना तो कवि के लिए सामान्य सी बात है।^१

२—भक्तिपरक मुक्तक :

इस प्रकार के मुक्तकों में इष्टदेव की स्तुति के साथ-साथ उनके अनुपम सौन्दर्य के चित्र अंकित किये गये हैं। राम, कृष्ण, शिव, सूर्य, गंगा यमुना, बुद्ध, जिन आदि में से कोई एक या अनेक कवियों की अपनी रुचि तथा विश्वास के आधार पर स्वीकृत हुए हैं। इन मुक्तकों में ईश्वर-रति को भावनात्मक आवेग के साथ वर्णित किया गया है। मन को भगवत्-भक्ति में तल्लीन करने के लिए सासारिक विराम तथा इन्द्रिय निग्रह पर जोर दिया गया है।

३—उपदेशात्मक मुक्तक :

इस प्रकार के मुक्तकों में मूल्यवान् अनुभवों तथा उपयोगी विचारों को सामान्य जनो तक सम्प्रेषित करने की चेष्टा की गयी है। ये उपदेश इहलौकिक

जीवन यापन में तो सहायक सिद्ध हो सकते हैं और पारलौकिक आनन्द की प्राप्ति कराने में भी समर्थ हैं। भर्तृहरि का नीतिगतक तथा हितोपदेश में आये मुक्तक छन्द इसके उदाहरण हैं।

४—धार्मिक मुक्तक :

धार्मिक मुक्तक भी बहुत कुछ भक्तिपरक मुक्तकों के समान ही हैं लेकिन भक्ति में यदि भाव की प्रधानता रहती है तो धर्म में वर्जनीयता, अवर्जनीयता तथा लौकिक नैतिकता पर बल दिया जाता है। जैन धर्म, बौद्ध धर्म, वैष्णव धर्म, शैवधर्म आदि में प्रभावित मुक्तकों में कवियों की विशेष प्रकार की धार्मिक दृष्टि स्पष्ट रूप से दिखाई पड़ जाती है। प्रायः धर्मपरक तथा भक्तिपरक मुक्तकों की मिली-जुली स्थिति ही मिलती है।

५—नीतिपरक मुक्तक :

संस्कृत-मुक्तक-काव्य में नीतिपरक मुक्तकों का पर्याप्त विस्तार मिलता है। गद्यमयी भाषा में लेखन के स्तर पर दण्डनीति, राजनीति, युद्धनीति आदि को व्यक्त करने के बजाय जो संदेश मुक्तकों के माध्यम से दिये गये बहुत ही सरल तथा सदा स्मरणीय होने के कारण काफी लोकप्रिय हुए। काव्य के मान्य तथा सहनीय प्रयोजनों में कान्ता-सम्पित उपदेश भी अन्यतम हैं। मनोरंजन के साथ शिक्षण, हृदयवर्जन के साथ तत्त्व का उपदेश यदि काव्य नहीं करता तो पाठकों का वास्तविक आकर्षण नहीं हो सकता। संस्कृत के कवियों ने इस काव्य तत्त्व के मर्म को खूब ही पहिचाना है और इसलिए उन्होंने उपदेशपरक या नीति विषयक काव्यों का प्रचुर प्रणयन किया है।^१

मूल्यांकन :

संस्कृत मुक्तक काव्यों की मूल्य सम्बन्धी चर्चा करने के पूर्व उन दो नयी परिस्थितियों की जिक्र कर देना आवश्यक है जिनसे संस्कृत मुक्तक-काव्य विशेष रूप से प्रभावित हुआ :—

(१) प्राचीन भारत में अन्य शास्त्रों के साथ कामशास्त्र का उदय हुआ। इससे अमरक आदि शृंगारी कवि अवश्य ही प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से

४६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

प्रभावित हुए जैसा कि आचार्यों ने 'अमरकशतक' जैसे मुक्तक काव्यों को नायिका भेद के रूप में व्याख्यायित किया है। उस समय के साहित्य शास्त्र ने भी कामशास्त्र से काफी प्रेरणा ग्रहण की।

(२) महान् साम्राज्यो के उदय के साथ महान् नगरियों का आविर्भाव हुआ। राजाओं तथा महाराजाओं के जीवन में काव्य विमर्श भी एक मनोरंजन का साधन बना। सारा जीवन अभिजात्य तथा संस्कृत हो गया। इससे साहित्य का परिवेश बदलने लगा। मुक्तकों पर भी इसका कुछ कम प्रभाव नहीं हुआ। संस्कृत मुक्तको में भाव प्रवणता तथा कलात्मकता दोनों ऐसे घुल-मिल गये हैं कि यह निर्णय करना कठिन हो गया कि संस्कृत मुक्तकों को गीतिपरक-मुक्तक या गीतिकाव्य की कोटि में रखा जाय कि शुद्ध कलात्मक, वैचित्रपूर्ण मुक्तक की कोटि में। अधिकांश इतिहासकारों ने उन्हें गीतिकाव्य की कोटि में रखकर मूल्यांकित करने का प्रयास किया है। विदेशी इतिहासकार ए० वी० कीथ आदि के संबंध में तो यह तर्क दिया जा सकता है कि उनके यहाँ चूँकि मुक्तक काव्य जैसा कोई काव्य रूप नहीं था इसलिए उन्होंने संस्कृत मुक्तको को लिरिक के अन्तर्गत रखकर ही विवेचित किया किन्तु बलदेव उपाध्याय जैसे भारतीय विद्वानों ने भी इन्हें गीति काव्य के अन्तर्गत माना। आचार्य आनन्दवर्धन ने अमरक के एक-एक श्लोक को सौ-सौ प्रबन्धों के बराबर कहकर उसके कलागत एवं भावगत उत्कर्ष को उद्घाटित किया है। कला का प्रभाव भक्तिपरक भावों की अभिव्यक्ति में भी बढ़ता गया है। यही कारण है कि 'गीत-गोविन्द' 'गंगा-लहरी' आदि भक्ति-भावमय काव्यों के संबंध में यह संदेह होने लगता है कि इन कवियों का उद्देश्य शुद्धरूप से भावाभिव्यक्ति है कि अपनी काव्य प्रतिभा का दिग्दर्शन।

इन कवियों द्वारा प्रयुक्त भाषा अधिक सजी तथा निखरी हुई है। यथा-स्थान सामासिक शब्दों का भी प्रयोग किया गया है। उक्ति-वैचित्र्य, नाटकीयता, शब्द-वैचित्र्य आदि इनकी अव्यतम विशेषतायें हैं। भावमय संगीतात्मक स्थलों पर भाषा के प्रवाह तथा गतिमयता पर विशेष ध्यान केन्द्रित किया गया है।

मुक्तककारों ने अलंकारों का प्रचुर प्रयोग किया है। उपमा, रूपक, अन्योक्ति, विशेषोक्ति, निदर्शना, उत्प्रेक्षा आदि उसके प्रिय अलंकार हैं। 'भामिनीविलास' में ही इन समस्त अलंकारों के प्रयोग की कला को देखा जा सकता है। इनमें अलंकरण की प्रक्रिया प्रचलित परिपाटी पर ही निर्भर है।

अपह्नुति, असंगति आदि अलंकारों का उपयोग केवल उक्तिवैचित्र्य तथा चमत्कार उत्पन्न करने के लिए ही हुआ है।

प्राकृत-मुक्तक काव्य—प्राकृत मुक्तको की रचना ईसा पूर्व पाँचवीं शताब्दी से ही होने लगी थी। प्राकृत का प्रयोग और विकास बहुत कुछ जैन धर्म के साथ संबंधित है। जिस प्रकार पालि के माध्यम से बौद्धों ने अपनी धार्मिक भावनाओं तथा मान्यताओं को जनता तक संप्रेषित करने का प्रयास किया उसी तरह जैन धर्म के अनुयायियों ने प्राकृत को अपनी धार्मिक अभिव्यक्ति का माध्यम चुना। इसी सन् के पूर्व पाँचवीं शताब्दी से लेकर इसी सन् की पाँचवीं शताब्दी तक प्राकृत काव्य जैनियों के द्वारा समृद्ध तथा विकसित गया गया। लगभग इसी काल में लौकिक कवियों ने प्राकृत में सरस काव्यों की रचना की। 'गाथासप्तशती', तथा 'वज्जालंग' प्राकृत मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियों को सदर्शित करने वाले दो उपलब्ध काव्य संग्रह हैं। इन मुक्तक संग्रहों में अनेक कवियों की मुक्तक रचनाएँ संग्रहीत की गयी हैं जिनका समय छठी शती तक माना जाता है। प्राकृत मुक्तको में धर्म तथा लोक जीवन दोनों को काव्य का विषय बनाया गया है। जैन-धर्म संबंधी ग्रंथों में जो मुक्तक अंश उपलब्ध हैं वे धार्मिक कट्टरता से संयुक्त न होते हुए भी जैन-धर्म की महत्ता को ही व्यंजित करते हैं।

लौकिक मुक्तक तथा शुद्ध काव्य की दृष्टि से 'गाथासप्तशती' तथा 'वज्जालंग' के काव्य विषय पर दृष्टिपात करने पर संपूर्ण लौकिक मुक्तको की प्रवृत्ति का अच्छा परिचय मिल जाता है। विक्रम की प्रथम अथवा द्वितीय शताब्दी में रचित (कुछ अंश परवर्ती भी हैं) हाल की 'गाथासप्तशती' में मुक्तक काव्य की नई गति विधि का दर्शन होता है। पूर्व रचित जिन परिस्थितियों ने संस्कृत मुक्तक काव्य को प्रभावित किया उन्हीं परिस्थितियों ने प्राकृत मुक्तको को भी प्रभावित किया। संस्कृत-मुक्तक काव्य द्वारा उन्मुख प्रकृति चित्रण से हटकर राजदरबारों तथा सामाजिक घरातलों की ओर उन्मुख होने लगी अतः उसमें प्रकृति सौन्दर्य के स्थान पर स्त्री सौन्दर्य प्रधान होता गया। विषय तथा अभिव्यक्ति के स्तर पर आभिजात्य का विशेष आप्रह्व होने लगा। किन्तु प्राकृत-मुक्तक-काव्य विषय की दृष्टि से राजघराने में होनेवाले प्रेम व्यापारों तक ही सीमित नहीं रहा बल्कि उसमें ग्रामीण नायक नायिकाओं के हास-विलास को बड़ी सजीवता से व्यक्त किया गया। शृङ्गार के संयोग, वियोग,

४८ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

हृत-संदेह, नखक्षत, सौतियाडाह आदि परम्परित विषय इन लौकिक काव्यों में पूर्ववत् प्रतिष्ठित रहे ।

वर्गीकरण—संपूर्ण प्राकृत मुक्तक काव्यों में विषय, दृष्टिकोण, उद्देश्य आदि का स्पष्ट अन्तर झलकता है । रस की दृष्टि से विचार करने पर धार्मिक काव्य में यदि रस का अभाव दिखाई देता है तो लौकिक काव्य में रस की प्रधानता । जैन धर्म संबंधी उपदेशों में अधिकतर शान्तरस ही पाया जाता है । उन्हें आत्म कल्याण के लिए लौकिक साधनों तथा धार्मिक रसानन्द की आवश्यकता थी ही नहीं । वे सुख-दुख दोनों से रहित मोक्ष की खोज में तल्लीन थे । अतः न तो वे आनन्द चाहते थे न परमानन्द । नारी तो उनकी सबसे बड़ी दुश्मन थी तो शृङ्गाररस में उनका मन कैसे लीन होता । 'मूलमूल-उत्तराध्ययन' में कहा गया है कि ये काम भोग कुश के अग्रभाग पर स्थित ओस के बूंद के समान हैं । ऐसी हालत में आयु अल्प होने पर क्यों न कल्याण मार्ग को प्राप्त करने का प्रयत्न किया जाय—

कुसुममेता इमे कामा सान्निस्त्वस्मि आउए ।

कस्स हेउं पुराकाउ जोगवखेमं न संबिदे ॥

हिन्दी के भक्त कवियों ने स्त्रियों के प्रति जो कटु तथा तिक्त दृष्टिकोण रखा वह इसी परम्परा से प्रेरित जान पड़ता है । इन धार्मिक मुक्तकों में अनेक मुक्तक नीरस हैं ।

'गाथासप्तशती' 'वज्रालम्ब' तथा नाटकों में प्रयुक्त प्राकृत-मुक्तक सरस हैं । इस में शृङ्गाररस की प्रधानता है । विस्तृत से दृष्टि विक्षेप करने से प्राकृतिक मुक्तकों में शृङ्गार का परिवेश अत्यन्त विस्तृत परिलक्षित होता है । कुछ मुक्तकों में यदि राधा, कृष्ण तथा गोपियों के प्रेम का वर्णन है तो कुछ में ग्राम-वधूटी तथा व्याध-पत्नी के अलहड़ तथा सद्गज सौन्दर्य का निरूपण मिलता है । अभिसार के नवीन स्थानों की खोज लोकजीवन के सानुकूल है । कपास तथा सनई के खेत ही इन नायक नायिकाओं के रमण स्थल बन गये हैं ।

प्रवृत्तियों के आधार पर वर्गीकरण :

नीरस या रसहीन मुक्तकों की प्रवृत्तियों के आधार पर प्राकृत मुक्तकों के अधोलिखित वर्ग बन सकते हैं—

१—उपदेशात्मक मुक्तक :

उपदेश का रूप बहुत कुछ उपदेशक के स्वभाव तथा कर्म से सम्बद्ध है। किसी धर्म विशेष में आस्था रखनेवाले व्यक्ति अधिकतर उसी धर्म में संबंधित बातों को प्रचारित करने तथा अन्य लोगों को उसमें दीक्षित करने के लिए उपदेश देते हैं। जैनियों ने अपनी मान्यताओं को थोपने के लिए कही-कही उपदेशों में बड़ी कट्टरता बरती क्योंकि इनका अपना बना बनाया आदर्श था। इन उपदेशात्मक मुक्तकों के कई रूप हैं।

नैतिक मुक्तक

इन मुक्तकों की आचारपरक प्रकृति भी कहा जा सकता है। आध्यात्मिक उत्थिति में नित्य प्रति के कुछ अनुष्ठानों तथा मतों का संपादन करने के अतिरिक्त इन्द्रिय निग्रह, माया का त्याग, दुश्चरित्र का त्याग आदि बातों पर बल दिया गया जो कि बौद्ध धर्म तथा अन्य धर्मों में समान रूप से मान्य रही है। अवघ्नश तथा हिन्दी के उपदेशात्मक नैतिक मुक्तकों में इन्हीं वर्जनाओं का विस्तार होता चला गया है। जैन ग्रन्थों में स्त्रियों की साधना के मार्ग में सबसे बड़ा अवरोध माना गया है। स्त्रियों के अनेक पर्यायवाची शब्दों का विश्लेषण करते हुए यह सिद्ध करने का प्रयास किया कि स्त्री हर रूपों में पुरुष का शत्रु है। नारी के समान पुरुषों का कोई और परिगृहीत है (नारी समा न नराणा अरीओ इति नारीओ) इसलिए उसे नारी कहा जाता है। नानाविध कर्मों में वह पुरुषों को मोहती है (नाणा विहेहि कम्महि सिप्पइयाएहि पुरिसं मोहंति ति महिला आं)। पुरुषों को मदपुत्र करने के कारण प्रमदा, रमणीय लगने के कारण रागा, पुरुषों के अंग में राग जगाने के कारण अशना, युद्ध, कलह, सभ्राम, अटवी, शीत, उष्ण, दुःख, क्लेश आदि उपस्थित होने पर पुरुषों का लालन करने के कारण ललना, पुरुषों को दण्ड में करने के कारण योषित तथा पुरुषों का अनेक प्रकार से वर्णन करने के कारण उसे वनिता कहते हैं। समूचे कथन पर विचार करने पर ज्ञात होता है कि कवि की दृष्टि में स्त्री अनेक तरह से पुरुष को अपने जाल में फँसा रखती है जिससे संसार की यथार्थता का न तो उसे अनुभव हो पाता है न वैराग्य की भावना जगने पाती है। कबीर, तुलसी आदि का नारी सम्बन्धी दृष्टिकोण बहुत कुछ इसी परम्परा पर आधारित था जो कि उन्हें सन्त संस्कारों से प्राप्त हुआ था।

दार्शनिक भाव के मुक्तक :

इस प्रकार के मुक्तकों में द्रव्य, पुद्गल, माया, समाधि, महाव्रत आदि के

१० अपप्रप्त मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

स्वरूप को समझाया गया है। सांख्यमत, अज्ञानवाद, कर्मचयवाद, कषायप्राभृत आदि का खण्डन-मण्डन किया गया है।

लौकिक व्यवहार के मुक्तक

लोक कवियों के द्वारा प्रणीत कुछ मुक्तको में बिल्कुल यथार्थ नीति की झलक मिलती है। आदर्श का बाना त्यागकर कवि कहना है कि आत्महित करना चाहिए यदि हो सके तो परहित करना चाहिए। आत्महित तथा परहित में आत्महित ही करना चाहिए—

अपहियं कायव्वं जइ सक्कइ परहियं च कायव्वं ।

अपहियपरहियाणं अपहियं चेव कायव्वं ॥

प्राकृत भाषा को साहित्यिक प्रतिष्ठा तथा यश प्राप्त करने के पूर्व मौजूदा संस्कृत साहित्य से होड़ लेनी पड़ी। यही कारण है कि प्राकृत कवियों ने संस्कृत साहित्य के लोकरुप्रिय तत्त्वों को आत्मभात् करने का प्रयास किया। यही इन कवियों की परिवर्णगत प्रतिबद्धता है। अपने युग की साहित्यिक प्रवृत्तियों के प्रति सजगता इन कवियों के लिए कुछ हद तक हानिकर सिद्ध हुई। संस्कृत साहित्य के शृंगारिक वातावरण में प्राकृत कवियों ने लोक जीवन के भावों को चित्रित करना चाहा किन्तु वे शृंगारिकता तथा प्रेम क्रीडा तक सीमित रहे। उस समय के लौकिक मुक्तको की यह सीमा स्वाभाविक थी। प्राकृत कवियों ने ग्रामीण भावों को अपनाकर प्रेम चित्रण में विस्तार तथा नयी सजीवगी ला दी। अपने कुछ मौलिक चित्रणों के कारण संस्कृत कवियों की प्राकृत भाषा में लिखित साहित्य के प्रति स्पृहा जागृत हुई। गोवधर्नार्चार्थ जैसे कुछ कवियों ने 'गाथा सप्तशती' जैसे काव्य के अनुकरण पर काव्य रचना करने का प्रयास किया। मुक्तककारों ने अपने काव्य को अमृतमय कहा। ऐसे प्राकृत काव्य को पढ़ना, सुनना जो नहीं जानता वह काम की चिन्ता करता हुआ लज्जित क्यों नहीं होता।

अमिअं पाउअकव्वं का औचित्य :

यह गर्वोक्ति कि प्राकृत का काव्य अमृत से भरा है तथा काम की चिन्ता करनेवाले को इसका अध्ययन तथा श्रवण जरूरी है कुछ सीमा तक उचित कहा

१. अमिअं पाउअकव्वं पठिउं सोउं अ जे ण आणान्ति ।

कामस्स तत्त तन्तिं कुणन्ति ते कहं ण लज्जन्ति ॥

जा सकता है। अमृत तथा काम दोनों शब्द प्राकृत मुक्तको के लालित्य तथा माधुर्य को द्योतित करते हैं। प्राकृत कवियों ने रत्यात्मक चेष्टाओं को अकृत्रिम भाषा में ऐसा घोल दिया है कि दोनों का विलगाव असंभव हो जाता है। उसने सुरति, वियोग, मान, आगिक सौन्दर्य, नायक तथा नायिका के हास-विलास, अभिसार आदि भावों का बड़ी कुशलता से अंकन किया। उनका यह प्रेम व्यापार बड़े-बड़े राजाओं महाराजाओं के अन्तःपुर की चहारदीवारी की जकड़न को तोड़कर गाँव की सिवान-कपास, धान, सनई के खेतों में संपन्न होने लगा। उनकी दृष्टि में भिक्षाजीवी युद्धक धनहीन भले ही हो लेकिन भावहीन नहीं होता। नायिका सदैव धन दौलत पर ही जान नहीं देती। स्वस्थ यौवन भी कभी-कभी उसके खिन्नाव का कारण हो जाता है। इसी भाव को एक कवि इस प्रकार चित्रित करता है। भिक्षाजीवी पुरुष नायिका के नाभि मण्डल की ओर स्निग्ध दृष्टि से ताक रहा है। वह नायिका भी उसके मुख चन्द्र की ओर निहार रही है। इस अवसर पर कौआ उसके चटुक और करड्डू से अन्न लेकर भागता रहता है।^१ यह रूपाकर्षण और भावमग्नता का कितना उत्कृष्ट चित्र है सहज अनुभेय है। अनेक मुक्तको में प्रकृति का स्वतन्त्र चित्रण मिलता है। पर्वत के प्रतिनितम्ब में लग्न, बादलो का एक चित्र देखिये। ये मेघसमूह पर्वतो में विघटमान होकर सारे दिशाओं में फैले हुए ऐसे प्रतीत होते हैं मानो विन्ध्य पर्वत अपनी शरीर से झिल्ली छोड़ रहा है। कहीं-कहीं प्रकृति नायक तथा नायिका के भावों से जुड़कर अस्फुट होती हुई भी अजीब ध्वनि सौन्दर्य प्रकट करती है। वर्षा ऋतु सबसे अधिक कामोद्दीपक मानी जाती है। एक किसान दिन भर श्रम करके शाम को सो गया। अप्राप्त सुरत सुखा पामर बधू इस पर वर्षा काल को अभिशाप देने लगती है। जीवन की यथार्थता, कठोरता तथा पति (नायक) की दिवशता को न अनुभव करनेवाली शुद्ध वासना से युक्त बधू निश्चय ही पामरी है। कवि की दृष्टि में प्रेम का यह रूप काम-विकारों से युक्त होने के कारण निन्दनीय है।^२

धार्मिक तथा लौकिक दोनों प्रकार के काव्यों में भाषा का सुबोध, सरल तथा अकृत्रिम रूप प्रयुक्त हुआ। भाषा की दुर्गमता तथा पांडित्य पर जोर न देकर कथन की भंगिमा तथा वाणी-वैचित्र्य को उभारा गया है। प्राकृत भाषा की प्रकृति ही कुछ इस तरह की है कि उसमें गीतिमयता तथा लालित्य सहज

२. गाथा ६, द्वितीय शतक।

१. गाथासप्तशती, पृ० ७८ चतुर्थ शतक।

५२ अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिंदी पर प्रभाव

हो उत्पन्न हो जाता है। स्वरो के बाहुल्य तथा संस्कृत के उपसर्गों के स्थान पर ओ ऐ हो जाना की वजह से उच्चारण में अनायास कोमलता का आगमन हो जाता है। प्राकृत में सन्धि तथा समास के नियम भी काफ़ी ढीले पड़ गये थे। अतः मुक्तकों में लम्बे समासों से युक्त भाषा का सर्वथा अभाव है। देशी शब्दों के प्रयोग से भाषा में और जीवन्तता आ गयी है।

प्राकृत गाथाओं में अलंकार का बड़ा स्वाभाविक प्रयोग हुआ। सादृश्यमूलक अलंकारों का विशेष रूप से अपनाया गया। उपमा, रूपक, उत्प्रेक्षा, हृष्टांत अतिशयोक्ति आदि प्रमुख अलंकार हैं। इस काव्य में लोक जीवन के विविध पहलु की सजीव अभिव्यक्ति हुई है। गाथाओं के दृश्य अधिकतर सरल ग्राम्य-जीवन से लिये गये हैं।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य

अपभ्रंश की उपलब्ध रचनाएँ छठी शताब्दी या उसके बाद की हैं और तभी से साहित्य में इसका अविरल प्रयोग मिलता है। अपभ्रंश काव्य ने संस्कृत प्राकृत आदि की कुछ परम्पराओं को सुरक्षित रखा कुछ को उत्कर्ष प्रदान किया और कुछ को त्याग दिया। मुक्तक काव्य के संदर्भ में इस बात को देखना है कि अपभ्रंश मुक्तकों का रूप परम्परा और मौलिकता के बीच किस तरह निश्चित हुआ।

अपभ्रंश मुक्तकों का कथ्य प्राकृत के कथ्य के समान धार्मिक अधिक है। इसका कारण यह है कि पूर्व-कालीन जैन धर्म के कवियों ने जिस उत्साह से प्राकृत भाषा को अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया था उसी उत्साह से पश्च-कालीन कवियों ने अपभ्रंश को माध्यम के रूप में चुना। सिद्ध और नायों के धार्मिक और साहित्यिक योगदान से भी अपभ्रंश मुक्तकों के परिमाण में वृद्धि हुई। इन कवियों ने धर्म के ऊहा-पोहा या दार्शनिक संवद्धता को स्वीकार नहीं किया। कुछ पारिभाषिक शब्दावलियों तथा एकाक्ष स्तुतिपरक ग्रंथों को छोड़कर इन मुक्तकों का विषय समान तथा लोक जीवन के श्रेय से संबंधित मूल तथा निर्विच्छेद भावों से सम्बद्ध है। बाह्याडम्बर का विरोध, भाषा का त्याग, विरक्ति की महिमा, राग की निन्दा, इन्द्रिय वशीकरण, गुह्य महिमा, आत्म साक्षात्कार के उपाय आदि इनके वर्ण्य विषय हैं। हिन्दी के भक्ति भाव-परक मुक्तकों की विषयगत पृष्ठभूमि यहीं से तैयार हो जाती है। लौकिक मुक्तक परिमाण की दृष्टि से तो कम ही उपलब्ध है किन्तु उनका साहित्यिक स्तर निःसंदेह रूप से उच्च है। करीब-करीब सभी भाव से संबंधित लौकिक

मुक्तक अधिक तो नहीं किन्तु प्रतिनिधि रूप में उपलब्ध हैं जिससे अपभ्रंश मुक्तकों के विषयगत विस्तार तथा प्रवृत्तिगत श्रेष्ठता का अनुमान लगाया जा सकता है। संस्कृत के संदेश काव्य को जो परम्परा प्राकृत में शुष्क हो गयी थी अपभ्रंश में फिर हरी हो गयी। इस तरह का यद्यपि एक ही काव्य 'संदेश-रासक' उपलब्ध है किन्तु चिखण कुशलता में यह कालिदास के 'मेघदूत' से कम नहीं ठहरता। हेमचन्द्र के व्याकरण में उद्धृत अपभ्रंश मुक्तकों, प्राकृत पैंगलम् तथा अन्य ग्रंथों में उद्धरण रूप से दिये अपभ्रंश के मुक्तकों के विषय अधिकतर शृंगारिक है। कही-कही दारिद्र्य की पीड़ा, युद्ध का वर्णन भी किया गया है। कुछ मुक्तकों में नीति के उपदेश दिये गये हैं।

वर्गीकरण

अपभ्रंश मुक्तकों में जैसा निर्देश किया गया है धार्मिकता का भाव काफी प्रबल है। इस दृष्टि से इसके दो विभाग किये जा सकते हैं—

धार्मिक भाव के मुक्तक

'परमात्म प्रकाश', 'योगसार', 'पाहुड दोहा', चर्यापिब आदि धार्मिक भाव के मुक्तक हैं। इन मुक्तकों के भी दो रूप हैं। एक जैन धर्म से सम्बन्धी जैसे— 'परमात्म प्रकाश', 'योगसार', 'पाहुड दोहा', 'सावयधम्म दोहा', 'दोहापाहुड', 'कालस्वरूप कुलक', 'संघमसंजरी' आदि।

दूसरे प्रकार के धार्मिक मुक्तकों के अन्तर्गत सिद्धों के मुक्तक आते हैं जिसमें 'दोहाकोश' तथा 'चर्यागीत' को शामिल किया जा सकता है।

धार्मिक ग्रंथ के कुछ मुक्तकों में भी पुद्गल, सम्बर, मोल, सनादि, आत्मा तथा ब्रह्म के स्वरूप के विवेचन की गहराई आ जाने के कारण कुछ मुक्तक धार्मिकता की सीमा को तांघकर दार्शनिकता के क्षेत्र में पहुँच जाते हैं। ऐसे मुक्तकों में कवि की दृष्टि भाव-अभाव, पाप-पुण्य, जागरण-स्वरूप आदि से ऊँचे संस्थित होती है। आचारपरकता पर बल न देकर ऐसे मुक्तकों में शुद्ध अनुभूति पर जोर दिया गया है। लौकिक मुक्तक की कोटि में 'संदेशरासक' तथा 'प्रबंध-चिन्तामणि', हेमचन्द्र के 'अपभ्रंश व्याकरण, छन्दोऽनुशासन', 'प्राकृत पैंगलम्' के उद्धृत अंगों को सम्मिलित किया जा सकता है।

रस भाव की दृष्टि से :

रस तथा भाव की दृष्टि में अपभ्रंश मुक्तकों का विभाजन प्राकृतादि की तरह सहज नहीं है। दार्शनिक तथा धार्मिक मुक्तकों में भी कुछ इस तरह की

५४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

उद्भावनाये मिलती है जो नि सन्देह रूप से महत्त्वपूर्ण है । वैराग्यपरक मुक्तको मे शान्तरस को व्यंजित करने का प्रयास किया गया है । कहीं-कहीं कुछ मुक्तक नीरस भी है । उनमें मात्र वस्तु विवेचन पर ही जोर दिया गया है । सिद्धो की मान्यता से पञ्चमकारों का प्रवेश उनके दार्शनिक पतन का कारण भजे ही हो किन्तु काव्य मे प्रतीकात्मकता की नई शुरुआत के लिए यह पर्याप्त स्पृह्य है । सन्त साहित्य को इससे पर्याप्त प्रेरणा मिली । प्रज्ञा को डोमिनी नारी के रूप मे कल्पित करके उससे मिलन का प्रयास करना इन सिद्ध कवियों की आध्यात्मिक कामना थी । यही से रत्यात्मक भक्ति को एक नई दिशा मिलती है । जिन आध्यात्मिक भावों को इन सिद्ध तथा नाथ कवियों ने काव्य मे द्रवित करने का प्रयास किया वही आगे आनेवाले भक्त कवियों की भावधारा मे मिलकर उसको काव्य सीमा के दुकूलों के ऊपर से उमड़ने के लिए बाध्य किया ।

‘मदेशरासक’ मे शुद्ध रूप से वियोग शृंगार की पुष्टि होती है । ‘प्राकृत पैगलम्’ में वीर रस का अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन हुआ है ।

स्तुतिपरक आशीर्वादात्मक मुक्तक :

शिवं (कल्याण) काव्य के अन्य उद्देश्यों में एक प्रमुख उद्देश्य है । अपभ्रंश मुक्तकों में यह कल्याण कामना स्तुतिपरकता के साथ संश्लिष्ट होकर व्यक्त हुई है ।

उपदेशात्मक मुक्तक :

उपदेशात्मकता की प्रवृत्ति प्रायः सभी धार्मिक कृतियों में पायी जाती है । कुछ मुक्तकों का नामांकन तक इसी प्रवृत्ति के आधार पर किया गया । ‘उपदेश रसायन रास’ इसकी प्रतिनिधि स्वरूप कृति मानी जा सकती है । इसमें मानव जीवन की दुर्लभता का प्रतिपादन करते हुए कवि उसे सफल बनाने का उपदेश देता है । इसके अलावा वह मुगुरु, कुगुरु, मुपथ, कुपथ, लोकप्रवाह तथा विविध धर्मों के स्वरूप को विवेचित करता है । कवि का विश्वास है कि उपदेश तो स्वयं रसायन है इसलिए उसमे काव्यरस मिलाने की चेष्टा व्यर्थ ही है । ‘सावयधम्य दोहा’ भी श्रावकों को दिये गये उपदेशों का संग्रह है किन्तु उसमें वर्णित बातें सामान्य जनों के लिए भी उपयोगी हैं । चोरी न करना, अहिंसा, ब्रह्मचर्य, मदिरापान का निषेध, वेश्यावृत्ति की अवहेलना आदि ऐसी बातें हैं जो कि पूरे भारतीय के लिए किसी न किसी स्तर पर

उपयोगी हो सकती है। मुनि रामसिंह आदि की कृतियों में भी वैराग्य इन्द्रिय-निग्रह मन को वश में करने का प्रयास आदि परम्परित धार्मिक तथ्य उपदिष्ट किये गये हैं। वास्तव में ये सारे भाव संस्कृत, पालि, प्राकृत और अपभ्रंश में समान रूप से चर्चा के विषय बने रहे। हिन्दी का मुक्तक काव्य इन भावों से काफी प्रभावित हुआ। उपदेशों की कही-कही कट्टर विरोधों के रूप में परिणति हुई है।

अपभ्रंश मुक्तकों का परम्परा के संदर्भ में मूल्यांकन :

जैसा पहले लक्षित किया गया है कि अपभ्रंश मुक्तक काव्य का भावगत प्ररूप बहुत कुछ परम्परा के विकास के फलस्वरूप निमित्त हुआ है। धार्मिक मुक्तकों के सम्बन्ध में उल्लेखनीय तथ्य यह है कि यहाँ तक आते-आते कवियों में धार्मिक सग्वद्धता तथा दार्शनिक पेचीदापन काफी क्षीण हो गया। हर सम्प्रदाय के कवियों ने मुख्यतः उन्हीं बातों को अपनाया जो प्रत्येक विचारणीय व्यक्ति को कुछ सोचने के लिए विवश करती है। सिद्धों, जैनो सभी ने अपने अपने धर्म की परम्परागत मान्यताओं का पुनर्मूल्यांकन किया। उन्होंने धार्मिक तथा दार्शनिक विषयों को सहज बनाकर काव्य में ढालने का प्रयास किया। सरहपाद के विषय में कही गयी निम्नलिखित बातें पूरे धार्मिक मुक्तकों के लिए लागू हैं 'नरह के साथ एक नये धार्मिक प्रवाह को हम जारी होते देखते हैं जो आज भी सन्त परम्परा के रूप में हमारे सामने मौजूद है। सन्तों के साथ जिस योग और भावनाओं का सम्बन्ध है, वह भी इसी समय अपने नये रूप में प्रकट होते हैं। उनकी भावना या योग वही नहीं है जिसे पतंजलि के योग दर्शन या पुराने बौद्ध सूत्रों में देखते हैं।'^१

शिल्प विधान .

अपभ्रंश मुक्तकों में शिल्प की दृष्टि से गीतिकाव्य और मुक्तक काव्य का अलगाव अधिक स्पष्ट होने लगा। 'थेर तथा थेरीगाथा' में पद शैली का जो बीज दपन हुआ था वह अब अंकुरित होकर बढ़ने लगा। सिद्धों के चर्यागीत में इसका विकासमान रूप देखा जा सकता है।

अपभ्रंश मुक्तकों में भावानुकूल तथा उद्देश्यानुकूल भाषा पर अधिक जोर दिया गया। रहस्यवादी मुक्तकों में गूढ़ भावों को सरल तथा प्रतीकात्मक

५६ . अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

भाषा में व्यक्त करने की विष्टा की गयी। जोइन्दु, रामसिंह, सहायदि, छंदल आदि कवियों को इसमें विशेष सफलता भी मिली। अपभ्रंश भाषा के प्रकृतिगत विकास के कारण भी मुक्तकों में अनुप्रास या वर्णमैत्री का स्वतः आगम हुआ जो कि भाषिक सौन्दर्य की अभिवृद्धि में सहायक सिद्ध हुआ। उपदेशात्मक मुक्तकों में (सावयधम्म दोहा आदि) तथ्यपरकता तथा विषय बोध पर बल दिया गया। किन्तु मुक्तककारों का ध्यान इस बात पर सदैव टिका रहा कि उपदेशों की भाषा शैली आकर्षक तथा सुस्वचिपूर्ण हो। उन्होंने अपने उद्देश्य की मिष्टि के लिए भाषा को गूढ़ उलझनों से बचाने का उद्योग किया। लौकिक मुक्तकों 'सदेशरासक' तथा स्तुतिपरक मुक्तक 'चर्चरी' में भाषा का आदर्श बहुत कुछ संस्कृत से मिलता जुलता है। कोमलता, लय, मधुरता इन मुक्तकों की भाषा की सामान्य विशेषताएँ हैं। सिद्धों ने सिद्धान्तों को गोपनीय रखने के लिए कहीं-कहीं अस्पष्ट तथा प्रतीकात्मक भाषा का प्रयोग किया। लौकिक मुक्तककारों ने परम्परागत भावों को मौलिकता से रंजित करके नवीन भाषा शैली में प्रस्तुत किया। 'सदेशरासक' में एक तरफ़ उन समस्त काव्य परिपाटियों स्तुतिपरकता, कलात्मकता, भावनात्मक गहनता तथा सघनता आदि मुक्तक काव्य के विशिष्ट गुणों को आत्मसात किया गया तो दूसरी तरफ़ अपभ्रंश में विकसित ध्वन्यात्मक शब्दों को रचनात्मक स्तर पर संप्रयोजित किया गया। अपभ्रंश कवियों ने लोकजीवन में भी काफी संपर्क बनाये रखा। धार्मिक मुक्तककारों में कुछ निम्न जाति से सम्बन्धित थे अतः उन्होंने स्वभावतः सामान्य लोगों के बीच के अनुभवों को व्यक्त किया किन्तु धार्मिक तत्त्वों में वे सारे अनुभव ऐसे घुल मिल गये हैं कि उन्हें अलग कर पाना कठिन है। उपमानों तथा रूपकों में ही ये तत्व मुखरित होते हैं। लौकिक कवियों की दृष्टि प्रायः समाजोन्मुखी थी। अपभ्रंश में विषय सम्बद्धता तथा भावानुकूलता इतनी बढ़ती गयी कि परवर्ती काल में भाषा के डिगल तथा पिगल दो रूप बिनकुल स्पष्ट हो गये। डिगल भाषा जिनमे ट, ड, ढ आदि का बाहुल्य था वीररम की व्यञ्जना में अधिक सहायक सिद्ध हुई। पिगल भाषा में कोमल भावों को व्यक्त किया गया। हिन्दी मुक्तक काव्य परम्परा इससे काफ़ी प्रभावित हुई।

हिन्दी मुक्तक काव्य :

वैदिक, पालि, संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश मुक्तकों के विकासमान स्वरूप पर दृष्टिपात करने के बाद मुक्तक काव्य की समस्त साहित्यिक विशि

ष्टता, क्षेत्र, सीमा आदि का ज्ञान आसानी से प्राप्त हो जाता है। हिन्दी ग़ज़तकों का स्वरूप इसी परम्परा की अन्तिम छेत्रोड कड़ी के रूप में ही परि-
लक्षित होना है। हिन्दी मुक्तक काव्य में चार धारायें अलग-अलग बहने लगीं।
प्रथम जैनियों द्वारा रचित काव्य की परम्परा अन्य धाराओं की साहित्यिक
गरिमा तथा लोकप्रियता के कारण क्षीण होती हुई भी सत्रहवीं बठारहवीं
शताब्दी तक चलती रही। सिद्धो तथा नाथो की भावधारा तथा विचार
परम्परा सन्तो में धुल मिलकर प्रबल वेग से बह चली। यही नहीं योग का
प्रसरित भाव मुरदास, मीरा, जायसी आदि अन्य भक्त कवियों को प्रभावित
किया। तीसरी धारा उन सगुण भक्तों की है जिन्होंने आत्म-प्रपत्ति, वैराग्य,
भगवत्-निवेदन, ईश्वर-स्तुति आदि के भावपरक कलात्मक गीत गाये। चौथी
धारा उन रीतिकालीन लौकिक तथा रीतिकवियों की है जिन्होंने संस्कृत प्राकृत
तथा अपभ्रंश की काव्य रूढ़ियों के सहारे नयी-नयी उद्भावनायें करके हिन्दी
मुक्तक को मुक्तक काव्य परम्परा में महत्वपूर्ण तथा विकसित स्थान दिलाते
का उद्यम किया।

कथ्य :

हिन्दी के मुक्तक कवियों ने कथ्य की दृष्टि में अपनी परिवेशगत सजगता
जाहिर की। उन्होंने सहज रूप से विकसित तथ्यों को ग्रहण करते हुए निकटतम
भाषा साहित्य के पार मुद्दूर परम्पराओं को भी अपनाने का मौलिक यत्न
किया। वर्ण-व्यवस्था का विरोध, शुद्ध अनुभूति की प्रधानता पूजा-पाठ तथा
सीधादि की निरर्थकता का भाव सिद्धो तथा नाथो से होता हुआ कबीरादि
संत कवियों में युगानुकूल विकसित हुआ। सिद्धों ने प्रज्ञा को डोमनी के रूप में
कल्पित किया तथा उससे मिलने की आकांक्षा व्यक्त की थी तो कबीरदास
स्वयं ही राजाराम भर्तार की अनुपम दुःख बन गये। गुरु-महिमा का वर्णन
तो पूरे भक्ति-काव्य में पाया जाता है। सन्त-साहित्य में सिद्धों और नाथो की
समाधि, वैराग्य, मन को मारने के उपाय, इन्द्रियों को बश करने के प्रयत्न,
माया, ब्रह्म तथा आत्मा के बीच के सम्बन्धों आदि का निरूपण हुआ है।
स्त्रियों को तप में बाधक मानकर सगुण तथा निर्गुण दोनों भक्तों ने कही-कही
पर उनको कटु निन्दा की है। सगुण कृष्ण भक्त कवियों में कथानक की दृष्टि
से अपभ्रंश मुक्तकों के साथ कोई खास समीपता नहीं है। कथा तत्व को
'भागवत' से ग्रहण करते हुए माधुर्य, वचन चंगिमा, शृंगारिकता आदि का
चित्रण संस्कृत मुक्तकों के अधिक निकट है। अपभ्रंश में राधा, कृष्ण सम्बन्धी

५८ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

जो छन्द उपलब्ध है उनमें कृष्ण और राधा को नायक और नायिका के रूप में ही चित्रित किया गया है। कृष्ण की बाल, किशोर तथा यौवन की अनेक लीलाओं ने सूरदास, नन्ददास आदि को विषेय आकर्षित किया। विरक्ति, गुरु महिमा, विनय, भगवत्कृपा, वनिता त्याग आदि का चित्रण अन्य भक्तों के समान ही है। तुलसीदास के मुक्तको ने राम के जीवन सम्बन्धी आदर्शों को लोक जीवन तथा युग परिवेश से मिला जुलाकर ग्रहण किया किन्तु उनमें आत्म-निवेदन का भाव अधिक मुखर है। जैनमत की धार्मिक भावनाओं का विकास छीहल, बनारसीदास, भगवतीदास, रूपचन्द्र, ब्रह्मदीप, आनन्दधन आदि में मिलता है। रीतिकालीन लौकिक कवियों ने शृंगारिकता से सम्बन्धित स्त्री सौन्दर्य वर्णन नायक नायिका के बिलास, मान, प्रवास, विरह आदि को चित्रण का विषय बनाया।

वर्गीकरण :

हिन्दी में संस्कृत अपभ्रंश आदि की तरह ही कुछ मुक्तक काव्यों में कथा का बिल्कुल हल्का सूत्र मिलता है। जिसके कारण उसमें प्रबन्धत्व के कुछ गुण प्रविष्ट हो गये हैं। काव्य-नियोजना से अलग इन मुक्तक छन्दों की अर्थगमिता तथा भावाभिव्यक्ति किसी विशिष्ट कथा प्रसंग की अपेक्षा नहीं करती। कभी सकलनकर्त्ता भी ऐसे मुक्तको को संकलित करते समय कथाक्रम से जोड़ देते हैं। किन्तु शुद्ध वर्णनात्मकता के अभाव तथा एक ही भाव के विस्तार और पुनरावृत्ति के कारण जीना कथासूत्र बार-बार टूट जाता है। 'वीसलदेव रामो' 'ढोला-मारुरा-दोहा', 'सूरसागर', 'गीतावली', कवितावली आदि इसी तरह की रचनाएँ हैं। इन्हें प्रबन्धात्मक मुक्तक की कोटि में रखा जाता है। शेष रचनाएँ जो काव्य संकलनों में तथा उनसे अलग सर्वत्र कथासूत्र से मुक्त होती हैं को अप्रबन्धात्मक मुक्तक की कोटि में रखा जाता है। सन्तकाव्य, विनय-पत्रिका, शिवराज-भूषण, मीरा पदावली, बिहारी सतसई, रहीमदास के नीति के दोहे, 'मतिराम सतसई' तथा रीतिमुक्त कवियों घनानन्द, बोधा, ठाकुर, आलम आदि की रचनाएँ इसी तरह की हैं।

रस की दृष्टि से :

अपभ्रंश की तुलना में परिमाण की दृष्टि से हिन्दी में सरस मुक्तको का आधिक्य है। इसका प्रमुख कारण यह है कि अपभ्रंस तथा प्राकृतादि के शुद्ध तथा धार्मिक भाव के मुक्तको का भक्तिपरक

मुक्तको में विलय हों गया । वे विशिष्ट भावनात्मक दृष्टिकोण से संबद्ध अपनी नीरसता खो बैठे । किन्तु बहुत से स्थानों पर इनका अस्तित्व सुरक्षित है । उदाहरण के तौर पर 'सूरसागर' से एक उदाहरण प्रस्तुत किया जा सकता है । माया को स्त्री रूप में परिकल्पित करके सूरदास ने उसका एक ऐसा चित्र प्रस्तुत किया है जिसमें माया एक शरीरी भौतिक जगत् की मोहक नारी के रूप में सजधज कर उपस्थित हो जाती है । अपभ्रंश तथा प्राकृतादि में माया आदि से सावधान रहने के लिए उपदेश दिया गया था लेकिन उसे ऐसी मधुर पृष्ठभूमि नहीं प्रदान की गयी ।

गोपाल तुम्हारी माया महा प्रबल, जिहि सब जग बस की कोन्हौ (हो)
नैक चितै, मुसक्याइ कै, सब को मन हरि लीन्हौ (हो)
पहिरै राती चूनरी, सेत अपरना सोहै (हो)
कहि लहंगा नीलौ बन्धौ को जो देखिन मोहै (हो)
अंतरौहा अवलोकि कै, असुर महामद भातै (हो) ।^१

इसी तरह का चित्रण कबीर ने 'माया महाठगिनि हम जानी' में किया ।^१ उन्होंने गुरु के उपदेश को भी प्रभावात्मक तथा मार्मिक ढंग में व्यक्त किया है भक्त कवियों ने माया मोह की दुनियां त्याग करके एक नयी काल्पनिक दुनियां की सृष्टि कर डाली । अपने अद्भुत काव्य कौशल के सहारे वे स्वयं भगवान्मय विश्व के सफल उद्गाता बने । उनका काव्य क्षेत्र हर विन्दु पर ब्रह्म का संस्पर्श करता है । लोकभावनायें उनमें कड़ी के रूप में जुड़ी हैं क्योंकि ये भक्त कवि भी इसी कठोर तथा सवर्षमय दुनिया के जीव थे जाँकि ऊर्ध्व-गमन के लिए छटपटा रहे थे । प्रेम के शाश्वत तथा जाधुर्य-भाव को इन्होंने अपने ढंग से स्वीकार किया । इनके आगे यह प्रश्न था क्या लौकिक प्रेम के स्थान पर ईश्वर विषयक प्रेम को काव्य का विषय बनाया जा सकता है ? फलतः इस दृष्टि से इनकी सारी काव्य सामग्री संस्कृत काव्य में प्रेम के लिए प्रयुक्त काव्य शास्त्रीय मान्यताओं के बीच में ग्रहण की गई है । इसके अन्तर्गत उन्होंने लौकिक शृंगार की ही भाँति नायक, नायिका, दूत, दूती, संयोग विप्रयोग उसके समस्त विभाव अनुभाव संचारि को अपने काव्य का आधार बनाया ।^२

१. सूरसागर (सभों) प्रथम स्कंध पं० सं० ४४ ।

२ डा० योगेन्द्र प्रताप सिंह : हिन्दी वैष्णव भक्तिकाव्य : काव्यादर्श और काव्य सिद्धान्त, -पृ० ४२ ।

लौकिक शृंगार की परिपुष्ट परम्परा हिन्दी साहित्य के आदिकाल (बीसलदेव-रासो-ढोला मारूरा दोहा) ने चली आ रही थी जो रीतियुग के दरबारी वातावरण में अनेकगुण : विकसित हुई। यही कारण है कि सरस मुक्तक काव्य के अन्तर्गत शृंगारिक मुक्तको का प्राधान्य है। मोटे तौर पर पूरे हिन्दी मुक्तक काव्य को दो कोटियों में विभक्त किया जा सकता है—

(१) सरस भाव युक्त मुक्तक।

(२) नीरस उपदेशात्मक तथा नीतिपरक मुक्तक।

सरस मुक्तकों में उन सभी मुक्तको को सम्मिलित किया जा सकता है जिनमें किसी भावानुभूति या भाव का वर्णन है। भाव चाहे पुष्ट होकर रस बने हो या नहीं। सरस मुक्तको में शृंगाररस, वीररस, शान्तरस को व्यंजित किया गया है। वैसे शृंगार से संबंधित चित्रणों का अत्यधिक विस्तार है। शृंगार के भी दो रूप हैं जैसा कि पहले निर्देशित किया जा चुका है—

(१) लौकिक शृंगार।

(२) भक्ति शृंगार।

आदिकाल के 'बीसलदेव रासो' तथा 'ढोला मारूरा दोहा' में एक क्षीण कथा के माध्यम से शृंगार के वियोग तथा सयोग पक्ष को चित्रित किया गया। कुछ आलोचक इसी कथा को आधार मानकर इन्हे खण्डकाव्य के अन्तर्गत डाल देते हैं। परन्तु इनमें वर्णनों के बीच कवि भावात्मक तथा सामिक स्थलों पर ऐसा रम जाता है कि कथा क्रम के चक्कर को बिलकुल विस्मृत कर देता है। इन शृंगारिक प्रवन्धात्मक मुक्तको में किसी प्रकार की अलौकिकता तथा आध्यात्मिकता का भ्रम नहीं है। लौकिक पाव तथा लोक जीवन के घटना सापेक्ष में 'गीत गोविन्द' जैसे काव्य की तरह इनमें लौकिकता तथा अलौकिकता की द्विविधा नहीं प्रस्तुत की गयी। यह लौकिक शृंगार रीतिकाल में पुनः बहुविध विकसित हुआ। रीतिकाल में मुक्तक कवियों ने चस्कार उक्ति वैचित्र्य, दूरारूढ़ कल्पना, अलंकरण आदि पर इतना अधिक ध्यान केन्द्रित किया कि मुक्तक काव्य अपने उत्कर्ष काल में कला प्रधान काव्य बन गया। भावोन्मेष तथा भाव-विह्वलता हार्दिक-न्तरलता आदि क्षीण हो गये। लौकिक शृंगार के अन्तर्गत सयोग तथा वियोग दोनों पक्षों को सूक्ष्म से सूक्ष्म ढंग से विकसित किया गया।

संयोग शृंगार के अन्तर्गत नखशिख, नायक-नायिका भेद, पट्टावतु वर्णन, हावचित्रण, मिलन, परिहास, हाव मिलन, झीड़ा विलास आदि का सुखद

कथन हुआ है और विप्रलम्भ शृंगार में पूर्वराग, मान प्रवास, वियोग रस की दशाये, द्रुती, वारहसासा, सन्देश, पट्टाश्रु आदि का बहुत हृदयस्पर्शी वर्णन हुआ है ।^१ विप्रलम्भ शृंगार के अन्तर्गत वियोगिनी की विविध दशाओं का चित्र उतारा गया है । कहीं-कहीं वियोग वर्णन इतना ऊहान्मक है कि सहानुभूतिपूर्ण तथा हृदयस्पर्शी न रहकर हास रस का स्थायी भाव बन गया है । रीति-मुक्त कवियों ने भाव तथा कला दोनों का सामंजस्य स्थापित किया । उनकी मुक्तक कवितायें संस्कृत मुक्तकों के काफी नजदीक हैं । भक्ति शृंगार लौकिक शृंगार का ही एक दूसरा रूप है । इसमें लौकिक नायक की जगह कोई लीलावतारी आराध्यदेव होता है । नायिका उसके प्रेम में अनुरक्त आवतारी आत्मा या भक्त स्वयं होता है । वीररस की व्यंजित करनेवाले मुक्तककार भूषण हैं जिन्होंने शिवराज तथा छत्रसाल की वीरता का अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन करके हिन्दुत्व की रक्षा के लिए उन्हें प्रोत्साहित किया । युद्ध यात्रा नायक की वीरता का शत्रुओं तथा उनके परिवार पर पड़नेवाले सत्तास का चित्रण अतिरंजित शैली तथा जोशीली शब्दावली 'हम्मीर यात्रा' जैसे संबंधित अपभ्रंश मुक्तकों में हुआ था इसी परिपाटी को भूषण ने अपने ढंग से काव्य क्षेत्र में प्रयुक्त किया । 'विनयपत्रिका', तथा सुर के जिनय तथा भक्ति के पदों में शास्त्र रस को प्रधान रस के रूप में स्वीकार किया गया है

नीरस उपदेशात्मक तथा नीतिपरक मुक्तक ।

हिन्दी मुक्तकों में बहुत से ऐसे मुक्तक हैं जिनमें रस या भाव का निरूपण नहीं किया गया है । उनका मुख्य उद्देश्य है किसी कल्याणकारी अनुभूति का जनता के बीच प्रचार । भक्ति काव्य तथा रीति काव्य दोनों में इस तरह के मुक्तक पाये जाते हैं । भक्तिपरक उपदेशात्मक मुक्तकों में आचरण, त्याग तथा बाह्याङ्गमयों की निरर्थकता को समझाया गया है । ये उपदेश कहीं-कहीं परार्थ न होकर आत्मसंबोधनार्थ दिष्टे गये हैं । नीतिपरक मुक्तकों में विनय, परोपकार आदि की बातों पर प्रकाश डालते हुए सानाजिक नीति तथा व्यवहार नीति को ही ग्रहण किया गया है । लोकनीति की तरफ सबसे अधिक ध्यान रहीम ने दिया 'बिहारी सतसई' में भी नीति के अनेक दोहे हैं जो रसहीन हैं गोस्वामी जी की रचना 'दोहावली' में धार्मिकता, राजनीति एवं व्यवहार नीति से सम्बद्ध मुक्तकों की रचना हुई है । इन मुक्तकों में दस्तु की ही प्रधानता है—

नीतिपरक मुक्तको में व्यक्ति और धार्मिक रुढ़ियों, नव्यरता तथा अन्याय सामाजिक संबंधों जैसे स्वामी का संबंध आदि को समझाने की चेष्टा की गयी है।

प्रवृत्तियों के आधार पर

हिन्दी मुक्तकों की अनेकानेक प्रवृत्तियों को ध्यान में रखकर उनका वर्गीकरण निम्न प्रकार से किया जा सकता है—

१—शृंगारिक मुक्तक।

(क) वियोगात्मक।

(ख) सयोगात्मक।

२—वात्सल्य भाव के मुक्तक।

३—भक्तिपरक मुक्तक।

४—धार्मिक मुक्तक।

५—रहस्यवादी मुक्तक।

६—उपदेशात्मक मुक्तक।

७—नीतिपरक सुभाषित मुक्तक आदि।

हिन्दी मुक्तको का शिल्पगत विवेचन

हिन्दी मुक्तको में पद शैली पूर्णतया विकसित रूप में परिपक्व होती है। सिद्धों के चर्यागीत में पायी जानेवाली साधनागत तन्मयता कबीरदास के पदों में भी पायी जाती है। कबीरदास के पदों के भावों को यदि समन्वित रूप से लिया जाय तो यही कहा जा सकता है कि उनमें दार्शनिक गूढ़ता, भावुकता, प्रतीकात्मकता, प्रेम विह्वलता, विवेचनात्मकता आदि सभी तत्त्व सम्मिलित रूप से पाये जाते हैं। पदों का बौद्धिक विस्तार तिरोहित होने लगा। सूरदास और मीरा ने पदों के अन्तर्गत शुद्ध तथा शाश्वत भावों को भर दिया है। गुण, रेखा, जाति, युक्ति हीन निर्गुण ब्रह्म को छोड़कर सूरदास ने जो सगुण ब्रह्म का लीला गान किया वह सामान्यजनों के लिए साधारणीकृत बन गया। 'सूरसागर' में वर्णनात्मक पदों का अभाव नहीं है किन्तु वे भी किसी न किसी राग में निबद्ध हैं। मीरा पदावली में पदशैली एकदम कोमल

तथा हृदयस्पर्शी हो गयी है क्योंकि वहाँ विवेचनात्मकता का क़रीब-क़रीब अभाव ही है। अभिव्यक्ति में कलात्मकता तथा साज सँवार न होते हुए भी मनमोहकता तथा प्रभावात्मकता की अद्भुत क्षमता है। हृदय की वाणी पदों में बहकर सीधे हृदय में ही वेधती है।

पद शैली का वैशिष्ट्य—

(१) एक पद में एक ही केन्द्रीय भाव रहता है उससे संवधित अन्य भाव इसी केन्द्र के दर्द-गिर्द घूमने रहते हैं। इस केन्द्रीय भाव की अभिव्यक्ति पद की प्रथम पंक्ति में ही कर दिया जाता है। फिर यही भाव आगे एक लय में बहता है। प्रथम पंक्ति का अन्तिम वर्ण हर पंक्ति के अन्त में आकर, तुक तथा लय को केन्द्रीय भाव से बार-बार जोड़ देता है। पद के गान के समय प्रथम पंक्ति की बार-बार आवृत्ति भावोद्रेक तथा भावोत्तेजना उत्पन्न करती है। सूरदास का एक पद उदाहरण स्वरूप लिया जा सकता है। कृष्ण के चले जाने पर गोपिया अत्यन्त व्याकुल हो उठी। वे अपलक नेत्रों से निहारती रहती हैं। इस वियोग व्यथा में उन्हें अपनी आँखों पर ही विश्वास नहीं होता। इसी वेदनामय भाव को कितने सरल शब्दों में लयात्मकता के साथ अभिव्यक्त किया गया है। पद की हर पंक्ति में नैनो को ही कोसा गया है :—

बिछुरत श्रीजजराज आज सखि नैन की परतीति गई ।
उड़ि न मिले हरिसंग बिहंगम, हँ न गए घनश्याम मई ॥
याते कूर कुटिल सह मेचक, वृथा मोन छवि छीन लई ।
रूप रसिक लालची कहावत सो करती कछु तौ न भई ॥
अब काहे जल सोचत, समय गए नित सूल नई ।
सूरदास याहीं ते जड़ भए जब ते पलकन दगा बई ॥^१

(२) पदों की रचना लोक में प्रचलित रागों के आधार पर हुई है। प्राकृत से ही लोक प्रचलित गीतों से प्रेरणा ग्रहण करने की चेष्टा होते लगी थी अतः छन्दों की नियोजना का आधार धीरे-धीरे लोक राग को अन्तर्लीन करके निर्मित होने लगा था। अपभ्रंश में इस प्रयोग में अधिक सफ़टता तथा संजीवनी आयी। हिन्दी मुक्तकों में पद शैली काव्य क्षेत्र में बहुत लोकप्रिय हुई विशेषकर भक्ति-काव्य में। सूर, मीरा आदि के पदों में राग निर्देश पदों की गीतात्मकता को भी सिद्ध करते हैं।

(३) पदों में अन्य मुक्तको की तरह चमत्कार पर जोर नहीं दिया जाता बल्कि किसी भाव चित्र का ही अकन होता है। अतिरजना की एक सीमा होती है जिसे परिपाटी पालन तक ही सीमित रखा जाता है। भावव्यञ्जना तथा अभिप्रेत भावांकन प्रस्तुत या अप्रस्तुत दोनों चित्रणों में प्रधान रहता है। सूरसागर का एक पद उदाहरण के लिये लिया जा सकता है। इस पद में गोपियों ने विरहिणी की समस्त दशाओं का आरोप यमुना के ऊपर कर दिया है। यहाँ प्रस्तुत रूप में हिमालय से निकल कर बहती हुई यमुना का ऐसा चित्र है जो विरह ज्वर से पीड़ित विरहिणी का होता है। वह हिमालय रूपी पर्येक से नीचे गिरती है। तन से तरंग रूप तड़फ पैदा होती है। तट पर की बालू उपचार की तरह है और जल पसीने की तरह बह रहा है। यहाँ पर यद्यपि कल्पना बड़ी विस्तृत है परन्तु सारे चित्रणों के बावजूद मस्तिष्क में एक विरह ताप से पीड़ित विरहिणी का ही बिम्ब वनता है। अन्तिम पंक्ति में यह कलात्मक अभिव्यक्ति भावों से जुड़कर सारे चित्र को ही परिवर्तित कर देती है तब विरह-ज्वर से पीड़ित गोपी सारी अभिव्यक्ति के ऊपर छा जाती है— सूरदास प्रभु जो जमुना गति सो गति भई हमारी।^१ इस पद में कलात्मकता पर भी काफी ध्यान दिया गया है।

(४) पदों में भावों के अकन में पुनरावृत्ति मिलती है। जिन भावों या अंगों से कवि अभिभूत होता है उनका भिन्न-भिन्न लयों तथा रागों में गायन करता है।

रीतिकानीन कवियों ने छोटे छन्दों के प्रति विशेष मोह दिखाया। अपभ्रंश का दूहा यहाँ दोहा बनकर फारसी छन्द शेर की होड में उपस्थित हुआ। भक्तिकाल में जहाँ कविता स्वान्त सुखाय है और भक्त कवि सारे लौकिक भावों को समेटकर तथा अपने प्रतिभा तथा कवित्व शक्ति से विस्तृत तथा पाँवत्र करके अपने आराध्यदेव के श्री चरणों में अर्पित करता गया है। उसमें किसी तरह का बाहरी दबाव, बाजी मारने का प्रयास तथा लौकिक यश की कामना नहीं है। उसने कविता की रचना कविता के लिए नहीं की जिसमें निरुद्देश्य बौद्धिक आयास मात्र पाया जाता हो। इसके विपरीत रीति कवि राजाश्रित था वह कृपा यश तथा धन पाने की चिन्ता से ग्रसित था। यही कारण था कि वह थोड़े में बहुत कुछ, किसी साधारण बात को भी चमत्कारिक ढंग से कहने की चेष्टा करता था। रीति युग में मुक्तक काव्य का कलात्मक उत्कर्ष ही नहीं

हुआ बल्कि परिमाण की दृष्टि से भी समृद्धि हुई। राजाओं के पास महाकाव्य या खण्ड काव्य सुनने का न तो अधिक समय था और न धैर्य ही। किन्तु अतिरिक्त कलात्मकता के कारण भावाभिव्यक्ति में काफी बाधा पड़ी है कही-कही तो उसकी जान बूझकर उपेक्षा भी की गयी है। हिन्दी मुक्तको का यह निजी वैशिष्ट्य है जो उसे मुक्तक परम्परा से अलग करता है। वैदिक, संस्कृत, प्राकृत में कला और भाव दोनों पर बराबर ध्यान दिया गया था। प्राकृत की 'गाहा सतसई' में कलात्मकता का पलड़ा कुछ-कुछ भारी होने लगा था हिन्दी रीति मुक्तको का आदर्श बहुत कुछ प्राकृत की 'गाहा सतसई' पर ही आधारित है।

हिन्दी मुक्तको की भाषा का रूप अधिकांशतः हिन्दी भाषा के विकास से जुड़ा हुआ है। सन्तों के निर्गुण भक्तिपरक मुक्तको की भाषा ने अपभ्रंश के बहुत से तत्त्वों को अपनी प्रकृति में सजो लिया है किन्तु भाषा में धीरे-धीरे लोच, वक्रता, सौष्ठव, माधुर्य आता गया। रीति मुक्तको की भाषा वैशिष्ट्य के सम्बन्ध में सारांश रूप से कहा जा सकता है कि 'रीति काव्य की सबसे महत्वपूर्ण विशेषता कवियों की शब्द साधना में प्रस्फुटित हुई है। शब्दों को खोजना उसको शोधकर, माँजकर प्रयोग करना, उसके भीतर नाद सौन्दर्य अर्थ वमत्कार और उक्ति वैचित्र्य भरना, यह सब रीति कवियों की सामान्य विशेषता है।'^१

पदों के अलावा हिन्दी मुक्तको का लोकप्रिय छन्द दोहा, कवित्त तथा सवैया है। अपभ्रंश का दूहा ही अब दोहा बन गया था। इसी का दूसरा रूप सोरठा है जो दोहा को उलट देने पर बनता है। रीति मुक्तककारों ने निःसन्देह रूप से दोहा रूपी गागर में सागर भरने का सफल प्रयत्न किया। कवित्त तथा सवैया का भी पर्याप्त प्रयोग किया गया। भक्तिपरक मुक्तको में भी इन्हें लोकप्रियता मिली क्योंकि इन छन्दों में भाव-विस्तृति का किंचित अधिक अवसर मिलता है।



अपभ्रंश के मुक्तक कवि और काव्य

अपभ्रंश में कुछ स्वतन्त्र मुक्तक काव्य उपलब्ध है कुछ स्फुट मुक्तक अलंकार तथा छन्द के लक्षण ग्रंथों में उद्धरण रूप में पाये जाते हैं। उद्धरणों के रूप में प्राप्त मुक्तकों के विषय में यह जानकारी प्राप्त करना कठिन है कि इन्हें लक्षणकार ने स्वयं रचा है कि कहीं अन्धत्न से ग्रहण किया है। कुछ मुक्तकों को छोड़कर बाकी के स्रोत का पता नहीं है। कालक्रम की दृष्टि से उनका अन्तिम समय उद्धरणकर्त्ता का ही समय है। नीचे मुक्तक कवियों तथा उनके मुक्तक काव्यों का संक्षिप्त परिचय दिया जा रहा है :

कालिदास

अपभ्रंश मुक्तकों की सर्वप्रथम रचना करनेवाले कालिदास माने जा सकते हैं। कालिदास संस्कृत साहित्य के सूर्धन्य नाटककार तथा महाकवि हैं। इनका समय पहली शती से लेकर छठी शती तक माना जाता है। अनेक मतों का परीक्षण करने के बाद यह निश्चित किया गया है कि ये गुप्त काल के स्वर्ण-युग में चन्द्रगुप्त विक्रमादित्य के समकालिक (३६५ ई०-४३० ई०) रहे होंगे।^१

मुक्तक कृतियाँ

कालिदास रचित कुछ मुक्तक छन्द (द्विपदी और चर्चरी) विक्रमोर्वशीयम् चतुर्थ अंक में आये हैं जब पुरुरवा मूर्छित अवस्था में है। संपादनकर्त्ताओं ने इनका ऐसा रूप निर्धारित किया है जो प्राकृत के अधिक निकट है। कुछ विद्वान् तो इन्हें प्रामाणिक भी नहीं मानते। इसका कारण है कि कालिदास की अन्य कृतियों में अपभ्रंश भाषा का प्रयोग नहीं मिलता। किन्तु यह भी संभव है कि अज्ञानवश प्राकृत और अपभ्रंश के भेद को निर्दिष्ट न कर पाने के कारण अपभ्रंश मुक्तकों को प्राकृत के रूप में संपादित किया गया हो। इन मुक्तकों में पुरुरवा के विषोग का वर्णन किया गया है। पुरुरवा बादलों के मध्य चमकती बिजली देखकर सोचता है कि उसकी प्रियतमा उर्वशी को कोई राक्षस उठा ले जा रहा है :—

मइ जाणिअ सिअलोअणि णिसअरु काइ हरेइ ।

जाव णु णवतडिसामल धाराहरु वरिसेइ ॥^१

जैन मुक्तक कवि और काव्य

जोइन्दु—कालिदास के पश्चात् अपभ्रंश मुक्तको की रचना करने वाले किसी कवि का पता नहीं है । यदि ए० एन० उपाध्ये द्वारा निर्धारित जोइन्दु का समय छठी शताब्दी मान लिया जाय तो ये सर्वप्रथम अपभ्रंश मुक्तक कवि सिद्ध होते हैं जिनकी दो मुक्तक कृतियाँ 'परमात्म प्रकाश' तथा 'योगसार' उपलब्ध हैं । 'योगसार' में इनका नाम जोगचन्द मिलता है ।^२ तथा टीकाकार ब्रह्मदेव भट्ट ने जोइन्दु का संस्कृत रूपान्तर योगीन्दु का प्रयोग किया है । पर्यायवाची नामों का प्रयोग भारतीय परम्परा के अनुकूल है । जोगिचन्द (जोगचन्द) का चन्द और जोइन्दु का इन्दु दोनों पर्याय हैं किन्तु योगीन्द्र का इन्द्र इनके तुल्य नहीं हैं । इसी आधार पर डा० वासुदेव सिंह ने योगीन्द्र नाम का प्रयोग गलत माना है ।^३

समय निर्धारण

जैन साधक तथा कवि जोइन्दु का जीवन काल बड़ा विवादास्पद है क्योंकि कवि ने स्वयं अपने विषय में कोई उल्लेख नहीं किया है । थोड़े बहुत साधारण प्रमाणों के आधार पर विद्वानों ने इनके विषय में तरह-तरह के अनुमान लगाये हैं । श्री ए० एन० उपाध्ये ने देवसेन के 'तत्त्वसार' के कुमार सेन के 'कार्ति-केयानुप्रेक्षा' रामसिंह के 'पाहुड दोहा' आदि पर जोइन्दु का प्रभाव सिद्ध किया है । हेमचन्द्र के व्याकरण में उद्धृत अंशों का उल्लेख करते हुए जोइन्दु को इनके पूर्व का कवि माना है । कन्द ने अपने 'प्राकृत लक्षणम्' में एक सूत्र को समझाने के लिए निम्न दोहे को उद्धृत किया है :—

कालु लहेविणु जोइया जिल-जिल मोहु गलेइ ।

तिस-तिम दंसणु लहइ जो णिअमें अप्पु सुणेइ ॥^४

१. संपादक एम० आर० काले : विक्रमोर्वशीयम्—चतुर्थ अंक परिशिष्ट (कालिदास) ।

२. सं० ए० एन० उपाध्ये : परमात्म प्रकाश और योगसार—पृ० ३६४ ।

३. डा० वासुदेव सिंह : अपभ्रंश और हिन्दी में जैन रहस्यवाद—पृ० ३६ ।

४. परमात्म प्रकाश—प्रथम खण्ड, पृ० ८५ ।

जोइन्दु पूज्यपाद से काफी प्रभावित है। पूज्यपाद ५वीं शताब्दी ई० के अन्तिम चतुर्थांश में जीवित थे इन तथ्यों पर विचार करके उपाध्ये महोदय ने निष्कर्ष रूप में जोइन्दु का समय छठी शताब्दी ईसवी में निश्चित किया।^१ बिना किसी विस्तृत व्याख्या, प्रमाण आदि के श्री उदय सिंह भटनागर ने जैन साधु जोइन्दु को महान् विद्वान् तथा वैयाकरण कवि माना है तथा चित्तोड का निवासी सिद्ध किया है। भटनागर जी के अनुसार इनका समय १०वीं शताब्दी है।^२ कामता प्रसाद जैन जोइन्दु को बारहवीं शताब्दी का पुरानी हिन्दी का कवि मानते हैं।^३ जोइन्दु के ऊपर सिद्धों तथा नाथों का प्रभाव मिलता है। आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने इन्हें योगियों और तान्त्रिकों से बहुत भिन्न नहीं माना है।^४ आत्मसाधन तथा अनुभूति पर जोर देने वाले इन कवियों में बाह्याचार का विरोध, चित्त शुद्धि पर बल आदि बातें समान रूप से पायी जाती हैं। सरहपाद को महापंडित राहुल सांकृत्यायन आदि सिद्ध मानते हैं तथा इनकी मृत्यु ७८० ई० स्वीकार करते हैं।^५ इसी आधार पर डा० वासुदेव सिंह इनका समय आठवीं शताब्दी निर्धारित करते हैं।^६ किन्तु सिद्धों का समय अब भी विवाद का विषय है जिसकी चर्चा आगे की जायेगी। जोइन्दु के समय निर्धारण में इसे आधार मानना अधिक उचित नहीं है। वासुदेव सिंह ने 'योगसार' के दो दोहों को उद्धृत किया है जो इस प्रकार हैं :

देहादिउ जे परि कहिया ते अण्णाणु ण होहि ।

इन जाणे विण जीव रहं अण्ण अण्ण सुणेहि ॥

चउरासी लक्खहि फिरिउ कालु अण्णइ अण्णतु ॥११

पर सम्मतु ण लद्धु जिय एहउ जाणि णिभंनु ॥२५

इन दोहों में देहादिउ 'जे, परि, ते, चउरासी, लक्खहि आदि शब्द हिन्दी के

१. वही, पृ० ६७ ।

२. राजस्थान में हिन्दी के हस्तलिखित ग्रंथों की खोज (तृतीय भाग) प्रस्तावना, पृ० ३ ।

३. कामता प्रसाद जैन : हिन्दी जैन साहित्य का संक्षिप्त इतिहास—पृ० ५४ ।

४. आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी : मध्यकालीन धर्म साधना—पृ० ४४ ।

५. महापंडित राहुल सांकृत्यायन : दोहा कोश, पृ० ४ ।

६. डा० वासुदेव सिंह अपभ्रंश और हिन्दी में जैन पृ० ४०

माने गये हैं। किन्तु 'जे' शब्द संस्कृत जे का रूप है प्राकृत में ही य का ज होने का नियम है। 'ते' संस्कृत तद् शब्द का बहुवचन का रूप है। जही नहीं प्राकृत तथा अपभ्रंश में बहुत से शब्द रूप हिन्दी के निकट आ गये थे। इसलिए इन आधारों को अपने आपसे अधिक ठोस नहीं माना जा सकता है। डा० हरिवंश कोष्ठड़ ने लिखा है कि 'योगीन्द्र का समय आठवीं शताब्दी के लगभग प्रतीत होता है।' बाणभट्ट तथा ह्वेनसांग के उल्लेखों से ज्ञात होता है कि हर्षकालीन भारत में धार्मिक अनेकता तथा बाह्याडम्बरो का प्रभाव अधिक था। ह्वेनसांग लिखता है 'कुछ लोग मोरपुच्छ धारण करते थे, कुछ मुण्डमाला द्वारा अपने को अलंकृत करते थे। कुछ बिलकुल नंगे रहते थे। कुछ बालों को उखाड़ते और मूँछों को कटवाते थे। कुछ सिर पर वृत्ताकार चोटी रखते थे। 'हर्ष चरित' और 'कादम्बरी' में मस्करी भागवत, वर्णों, कापिल, लोकाय-तिक, काणाद, औपनिषदिक, ऐश्वरकारणिक, धर्मशास्त्री, पौराणिक, शान्दिक, पाचरात्रिक, पाशुपत, शैव इत्यादि सम्प्रदायों के नाम मिलते हैं^१ आगे चलकर यह स्थिति और बिगड़ गयी होगी। बहुत कुछ संभव है कि जोइन्दु ऐसे ही समय में हुए हों तथा इसी कारण उन्होंने चित् शुद्धि पर जोर दिया तथा बाह्याडम्बरो का विरोध किया। भारतीय दर्शन में योग बहुत पुराना है तान्त्रिकों तथा कापालिकों ने हर्षकाल में ही जोर पकड़ लिया था। हर्षवर्धन की मृत्यु ६४७ में हुई थी। अतः जोइन्दु का समय सातवीं शती का अन्तिम तथा आठवीं शती के प्रारम्भ के बीच हो सकता है।

मुक्तक कृतियाँ

जोइन्दु द्वारा रचित दो मुक्तक रचनाएँ उपलब्ध हैं :—

(१) परमात्म प्रकाश ।

(२) योगसार ।

'परमात्म प्रकाश' निःसन्देह रूप से जोइन्दु की रचना है। कवि इस कृति में स्वयं अपने नाम का उल्लेख करता है। उपाध्ये लिखते हैं—वास्तव में यह जोइन्दु की महानतम् रचना है और उनकी आध्यात्मिक ख्याति इसी पर है।^२

१ डा० हरिवंश कोष्ठड़ा : अपभ्रंश साहित्य—पृ० २६८ ।

२ डा० विमल चन्द्र पाण्डेय . प्राचीन भारत का इतिहास—पृ० ३२२ ।

३. ए० एन० उपाध्ये : परमात्म प्रकाश—भूमिका, पृ० ५८ ।

७० अपभ्रंस मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

‘परमात्म प्रकाश’ की रचना शिष्य भट्ट प्रभाकर के प्रश्नों का उत्तर देने के लिए हुई ।

ग्रन्थ का विभाजन दो खण्डों में हुआ है तथा कृति का आरम्भ नमस्कारात्मक दोहों से होता है । ‘परमात्म प्रकाश’ में आत्मा के तीन रूपों बहिरात्मा, अन्तरात्मा, परमात्मा का स्वरूप, जीव तथा शरीर का अन्तर, आत्मा परमात्मा में अभेद, परमात्मा का स्वरूप, मोक्ष प्राप्ति में ज्ञान का महत्त्व, चित्त शुद्धि, द्रव्य, पुद्गल, समाधि, सम्यक् चरित्त, इन्द्रियनिग्रह आदि का विशद वर्णन किया गया है ।

योगसार :

‘योगसार’ जोइन्दु की द्वितीय कृति है जो कि “परमात्म प्रकाश” के साथ ही ए० एन० उपाध्ये द्वारा संपादित होकर प्रकाशित हुई है । ‘योगसार’ का विषय भी ‘परमात्म प्रकाश’ की तरह आध्यात्मिक ही है । इसमें पुस्तकीय ज्ञान की निरर्थकता, पुण्य पाप दोनों को त्यागने का उपदेश, सम्यक दर्शन, परभाव तथा बाह्य उपकरणों का त्याग, आत्मा को गुरु तथा देव सब के रूप में मान्यता देना, आत्मा की निर्लिप्तता, गुरु की महत्ता आदि का निरूपण किया है । ‘परमात्म प्रकाश’ तथा ‘योगसार’ में मूल अन्तर यह है कि ‘परमात्म प्रकाश’ की रचना शिष्य को समझाने के लिए की गयी थी और योगसार की रचना आत्म प्रबोधनार्थ की गयी ।^१

मुनि रामसिंह

मुनि रामसिंह का जीवन-काल तथा जन्म स्थान विवादास्पद तो है ही उनके अस्तित्व के विषय में भी विद्वानों में मतभेद है । डॉ० हीरालाल जैन तथा डॉ० वासुदेव सिंह को ‘पाहुड दोहा’ की कुछ प्रतियों में रचनाकार जोइन्दु का नाम मिला । जैन साहब को प्राप्त होनेवाली कोल्हापुर वाली प्रति में इति श्री योगेन्द्र देव विरचित दोहापाहुड नाम ग्रन्थं समाप्तं लिखा है । पुस्तक के दोहा नं० २११ में रामसिंह का भी नाम है ।^१ दिल्ली वाली प्रति में तो स्पष्ट रूप से रामसिंह का ही उल्लेख है इति श्री मुनि रामसिंह विरचिता पाहुड दोहा समाप्तं । डॉ० सिंह को प्राप्त होनेवाली जयपुर वाली प्रति में कुछ दोहों

१. अणुपेहा वारह वि जिय भाविवि एककमणेण ।

रामसीहु मुनि डम भणइ सिवपुरि पावहि जेण ॥ २११

का क्रमादि भिन्न है किन्तु उल्लेख रामसिंह तथा जोइन्दु दोनों का है।^१ इसके आधार पर मुनि रामसिंह तथा जोइन्दु दोनों एक ही व्यक्ति के दो नाम सिद्ध होते हैं। रामसिंह सामान्य तथा प्रारम्भिक नाम हो सकता है तथा जोइन्दु जैन धर्म में दीक्षित तथा सिद्ध होने का नाम हो सकता है। जब रामसिंह जैन मुनि हुए हों तो अपना नाम बदल कर योगीन्द्र या जोगीन्दु कर लिया हो यह सम्भव नहीं^२ योगीन्द्र का अर्थ योगियों से इन्द्र अर्थात् श्रेष्ठ है।

मुनि रामसिंह के जीवन से सम्बन्धित कोई सामग्री उपलब्ध नहीं है। डॉ० हीरालाल जैन के अनुसार नाम से ये मुनि अर्हद्वलि आचार्य द्वारा स्थापित 'सिंह', सघ के अनुमान किये जा सकते हैं। ग्रन्थ में करहा की उपमा बहुत आयी है तथा भाषा में भी राजस्थानी हिन्दी के प्राचीन मुहाविरे दिखाई देते हैं। इससे अनुमान होता है कि ग्रंथकार राजपूताना प्रान्त के थे।^३ जैन साहब का यह अनुमान पुष्ट प्रमाणों पर आधारित नहीं है। 'परमात्म प्रकाश' तथा 'दोहाकोप' (सरहपाद) के दोहों में भी मन के लिए करह शब्द का प्रयोग मिलता है। इसके अतिरिक्त मन-करहा-रास नाम की एक रचना भी प्राप्त हुई है।

समय निर्धारण :

अन्य बातों की तरह मुनि रामसिंह के समय का भी कोई पुष्ट उल्लेख नहीं मिलता है। डॉ० हीरालाल जैन ने 'परमात्मा प्रकाश' तथा सावयधम्म दोहा' दोनों रचनाओं को मुनि रामसिंह की रचना 'पाहुड दोहा' से पूर्ववर्ती सिद्ध किया है।^४ व्याकरणकार हेमचन्द्र ने अपना पूर्ववर्ती काव्य कृतियों से उदाहरण के रूप में कुछ दोहों को उद्धृत किया है। अतः 'परमात्म प्रकाश' के रचयिता जोइन्दु 'सावयधम्म दोहा' के रचयिता देवसेन तथा 'पाहुड दोहा'

१. अणुपेहा वारहं वि जिय भवि-भवि एक्क मणेण ।

रामसीकु मुणि इम भणइ सिवपुरि पावहि जेण ॥

जयपुर वाली प्रति । इति द्वितीय प्रसिद्ध नाम जोगीन्दु विरचित दोहा पाहुडयं समाप्तानि । उद्धृत अपभ्रंश और हिन्दी में जैन रहस्यवाद—

पृ० ४८ ।

२. वही, पृ० ४६ ।

३. डॉ० हीरालाल जैन : पाहुड दोहा की भूमिका, पृ० २७, २८ ।

४. वही, पृ० २८-३३ ।

के रचायता रामसिंह हेमचंद्र के पूर्व हुए थे हेमचंद्र का समय स० (११४५-१२२६) माना जाता है। देवसेन ने 'दर्शनसार' में अपने समय का स्वतः उल्लेख किया है जिसके आधार पर उनका समय दसवीं शताब्दी निश्चित होता है।^१ अतः मुनि रामसिंह १०वीं तथा १२वीं के बीच ११वीं शताब्दी में हुए थे।

पाहुड दोहा :

'पाहुड दोहा' मुनि रामसिंह की एकमात्र उपलब्ध रचना है। हस्तलिखित प्रतियों में इसका नाम 'पाहुड दोहा' तथा 'दोहा 'पाहुड' दोनों मिलता है। दिल्लीवाली प्रति में ग्रंथ का प्रारम्भ 'अथ पाहुड दोहा लिख्यते' और अन्त इति श्री मुनि रामसिंह विरचिता पाहुड दोहा समाप्त। कोल्हापुरवाली प्रति के अन्त में तथा जयपुरवाली प्रति के अन्त में 'दोहा पाहुडयं' का उल्लेख है।^१ इससे भ्रम होता है कि कृति का सही नाम 'दोहा पाहुड' माना जाय कि 'पाहुड दोहा।' 'पाहुड' शब्द संस्कृत प्राभृत का अपभ्रंश रूप है। प्राभृत का अर्थ होता है उपहार। डॉ० हीरालाल जैन ने 'पाहुड दोहा' का अर्थ किया है दोहों का उपहार।^२ पादसप्तमहणवो में पाहुड का अर्थ परिच्छेद और अध्याय भी बताया गया है।^३ डॉ० हीरालाल जैन ने 'पाहुड दोहा' नाम से इस ग्रंथ का संपादन किया है किन्तु वासुदेव सिंह दोहा पाहुड अधिक उचित मानते हैं क्योंकि परिच्छेद या प्रकरण और उपहार दोनों दृष्टियों से इसकी उपयुक्तता सिद्ध होती है।^४ पाहुड दोहा का अर्थ हुआ उपहार के दोहे और दोहा पाहुड का अर्थ हुआ दोहों का उपहार। दोनों में कोई खास अन्तर नहीं है। चूँकि कृति का प्रकाशन पाहुड दोहा के नाम से हुआ है अतः यही नाम स्वीकृत किया जाना चाहिए।

१. पुष्पावरिय कयाई गाहाई संविऊण एयत्थ ।

मिरिदेवमेण मुणिणा धाराए संवसंततेण ॥ ४६

रइओ दंसणसारी हारो भव्वाण णवसए णवए ।

सिरि पासणाहोहे मुविसुद्धे महासुद्धदसनीए ॥ ५० ॥

२. डॉ० वासुदेव सिंह : अपभ्रंश और हिन्दी में जैन रहस्यवाद, पृ० ५१।

३. डॉ० हीरालाल जैन : पाहुड दोहा की भूमिका, पृ० १३।

४. पं० हरगोविन्ददास विक्रमचन्द सेठ : पादसप्तमहणवो, पृ० ७३३।

५. डॉ० वासुदेव सिंह, अपभ्रंश और हिन्दी में जैन रहस्यवाद पृ० ५२

जन मुनि रहस्यवादी कवि रामसिंह ने धार्मिक कट्टरता से अलग होकर अपनी अनुभूतियों को व्यक्त किया है। उन्होंने आत्मा को नित्य वर्णहीन तथा ज्ञानमय माना है। यद्यपि आत्मा का वास्तविक शरीर में ही है किन्तु वह शरीर में पूर्णतया भिन्न है। आत्म स्वरूप के ज्ञान के लिए वाह्याचार व्यर्थ है। कवि ने आत्म-साक्षात्कार के लिए गुरु की कृपा नितान्त आवश्यक मानी है। 'पाहुड दोहा' में यत्न-तत्न रूपकों तथा उपमाओं के सुन्दर चुनाव से काव्य सौन्दर्य अनायास ही आ गया है। 'पाहुड दोहा' में कुल २२२ पद्य प्रयुक्त हैं जिसमें १७ पद्य प्राकृत में हैं, तीन पद्य संस्कृत में हैं। शेष सब अपभ्रंश में हैं। कृति की भाषा शौरसेनी अपभ्रंश कही जा सकती है। कृति में अधिकतर दोहा छन्द का प्रयोग किया है।

देवसेन

सावयधम्म के रचयिता देवसेन का समय अनिश्चित नहीं है। इन्होंने अपनी एक कृति 'दर्शनसार' में स्वतः उल्लेख किया है। कवि कहता है कि उसने धारानगरी के पार्श्वनाथ मंदिर में बैठकर संवत् ६६० की भाव सुदि १०वीं शताब्दी को दर्शनसार समाप्त किया यथा—

पुत्रापरिग्रहकथाईं गाहाईं संचिऊण एधत्थ ।

सिरिदेवसेण णणिणा धाराए संबसंतेण ॥ ४६

रइओ दंणसारो हारो भववाण णयमए णवए ।

सिरि पासणाह गेहे सुविसुद्धं महासुद्धसमीए ॥^१

अतः सिद्ध है कि इसकी रचना सं० १००० ई० के लगभग मालवा प्रान्त के धारानगरी में हुई। देवसेन का समय भी यही था। इसके अतिरिक्त कवि के विषय में कुछ भी ज्ञात नहीं है।

सावयधम्म दोहा :

'सावयधम्म दोहा' देवसेन की कृति है कि नहीं यह भी विवाद का विषय है। इस ग्रंथ के मूल भाग में कर्ता का उल्लेख नहीं है। संपादन के समय प्रो० ह्रीरालाल जैन को तीन पौधियों के उल्लेख से ज्ञात हुआ कि इसके रचयिता लक्ष्मीधर या लक्ष्मीचन्द्र हैं जो सम्भवतः १५८२ के लगभग हुए थे। किन्तु भ्रम प्रति के अन्तिम श्लोक से इस मत की सत्यता पर सन्देह हुआ। इस

श्लोक में प्रस्तुत ग्रंथ के साथ मूल ग्रंथकार योगीन्द्रदेव पंजिकाकार लक्ष्मीचन्द्र और वृत्तिकार प्रभाचन्द्र मुनि का उल्लेख है। इसी कथन के साथ पहली प्रति के अन्तिम वाक्य में कहा गया है कि संवत् १५५५ कर्तिक सुदि १५ सोमवार को विद्यानन्दि के पट्ट पर अधिष्ठित मल्लिभूषण के शिष्य पं० लक्ष्मण के पठनार्थ लिखी गयी।^१ जोइन्दु के 'परमात्म प्रकाश' तथा देवसेन के 'सावयधम्म दोहा' के कुछ दोहों में सादृश्य है।^२ किन्तु सम्यक् रूप से दोनों के दृष्टिकोण तथा विचारधारा में बहुत अन्तर है। 'सावयधम्म दोहा' आचार-परक काव्य है किन्तु 'परमात्म प्रकाश' रहस्यवादी काव्य है। इस ग्रंथ में किसी आध्यात्मिक प्रगति की भी सूचना नहीं मिलती जो यह सिद्ध कर सके कि योगीन्द्र अपनी आध्यात्मिक अनुभूति की पराकाष्ठा पर पहुँचने के पूर्व गृहस्थाश्रम में इस ग्रंथ की रचना की होगी। इससे यह सिद्ध होता है कि 'सावयधम्म दोहा' जोइन्दु (योगीन्दु) की रचना नहीं है।

इस ग्रंथ में कोई सूढ़ चिन्तन नहीं मिलता। कवि ने सामान्य श्रावको को उपदेश दिया। इसमें दर्शन, व्रत, सामायिक, प्रोपधोपवास, सचित्त त्याग ब्रह्मचर्य, आरम्भ त्याग, परिग्रह त्याग, अनुमति त्याग और उद्दिष्ट त्याग ग्यारह प्रकार के श्रावक धर्म के परिपालन का वर्णन किया गया है।

इस ग्रंथ की भाषा बहुत महत्त्वपूर्ण है। यह अपभ्रंश तथा अवहट्ट का वही रूप है जो १०-११वीं शताब्दी में लगभग समस्त उत्तर भारत में प्रचलित थी।

सुप्रभाचार्य

सुप्रभाचार्य का जीवन काल तथा जन्म स्थान ज्ञात नहीं है। 'वैराग्यसार' नामक कृति में बार-बार सुप्पड भण्ड मिलता है जिससे इनके नाम का पता चलता है। 'वैराग्यसार' में जोइन्दु तथा रामसिंह से मिलता-जुलता भाव पाया जाता है जिसके आधार पर सुप्रभ का समय दसवीं शताब्दी के आस-पास माना जा सकता है।

वैराग्यसार :

वैराग्यसार ७७ दोहों की एक छोटी सी कृति है जो प्रो० एच० डी० वेलंकर द्वारा संपादित की गयी है। यह कृति आचारपरक न होकर अनुभूति-

१. देवसेन : सावयधम्म दोहा, पृ० ५-६।

२. सम्पा० डा० हीरालाल जैन : सावयधम्म दोहा, भूमिका पृ० ७।

परक है। संसार के प्रति होने वाले माया मोह को त्याग कर वैराग्य भाव अपनाने का उपदेश दिया गया है। यह संसार सुख-दुख से परिपूर्ण है। धन सम्पत्ति क्षणिक है मानवदेह नश्वर तथा संसार के सभी सम्बन्ध अस्थायी है।

जिनदत्तसूरि

जिनदत्तसूरि के जीवन के विषय में विस्तार से उल्लेख मिलता है। उनके अनेक शिष्यों ने उनका विवरण बड़े आदर में दिया है। इन शिष्यों में जिनपति सूरि, पूर्णभद्र गणि, जिनपाल गणि, सुमति गणि आदि प्रमुख हैं। श्री धर्मदेव उपाध्याय की पत्नी ने संयत अभिर्गति के लिए चतुर्मासी किया था। वहाँ क्षपणक भक्त वाच्छिग श्रावक की पत्नी बाहुडव देवी अपने पुत्र के सहित धर्म श्रवण के लिए आयी। उस पुत्र को विशेष गुणवान् जानकर साध्वियों ने गुह को समर्पित करने के लिए कहा। उपाध्याय के यह पूछे जाने पर कि यह बालक कितने दिन का है उसकी मां ने कहा 'एकादशशतद्वात्रिंशत्संवत्सरे जात इति' अर्थात् जिनदत्तसूरि का जन्म ११३२ में हुआ था। ११४१ में उपाध्याय ने उस बालक को दीक्षा देकर सोमचन्द्र नाम रखा।^१ वे बचपन से ही प्रतिभावान थे तथा हर नगर में घूमकर उन्होंने शिक्षा प्राप्त की। श्री जिनवल्लभ सूरि के देहावसान के बाद सोमचन्द्र ने उनका स्थान ग्रहण किया और तब से वे जिनदत्तसूरि के नाम से प्रसिद्ध हुए। इसके बाद उन्होंने मरुस्थलीय नगरो, नागपुर, अजमेर, देवगृह, वागजडदेश में बिहार किया। उनकी भेट अणोर्राज तथा जयदेव आचार्य से भी हुई थी। ख पट्टावली में उल्लेख है कि श्री जिनदत्त सूरयः संवत् १२६१ आषाढ़ सुदि एकादश्या अजमेरनगरेऽनशनं कृत्वा स्वर्गं गताः ॥४१॥^२ श्री जिनदत्तसूरि ने संवत् १२६१ आषाढ़ सुदि एकादशी अजमेर नगर में अनशन करके स्वर्ग चले गये।

मुक्तक कृतियाँ

जिनदत्तसूरि रचित तीन अपभ्रंश रचनायें उपलब्ध हैं। ये रचनायें जैन धर्म से संबंधित हैं।

(१) चर्चरी

'चर्चरी' की रचना जिन वल्लभ सूरि के स्तुत्यार्थ हुई है। कवि त्रिभुवन

१. सम्पादक लालचन्द्र भगवान दास गाँधी : अपभ्रंश काव्यत्रयी, पृ० ४१।

२. वही, पृ० ६०।

स्वामी शिवगति गामी जिनेश्वरधर्म के चन्द्रमा के समान निर्मल पद्मकमलो को नमस्कार करके युग-प्रवर, जिन वल्लभ के गुणों की स्तुति करना है। जिन वल्लभ व्याकरण, शुभलक्षण, शब्द, अष्टाद, छन्द, गुरु लघु आदि के ज्ञाता है। उनमें अपूर्व नवरस युक्त काव्य रचना की शक्ति है। इसके बाद जिनदत्त सूरि ने चैत्यगृह के विधि-विधान का प्रसंग छेड़ा है। गुरु जिन वल्लभ द्वारा की गयी चैत्यगृहीय व्यवस्था का विस्तृत वर्णन करता है। कवि अन्त में जिन वल्लभ की गुहपरम्परा का वर्णन करते हुए युग-श्रेष्ठ, परमार्थ के समय को जानने वाले बहुत से लोगों के लिए दुर्लभ जिन वल्लभ सूरि की स्तुति करता है।

प्रस्तुत ग्रंथ की रचना कंद छन्द में हुई है। कवि काव्यशास्त्रीय तत्त्वों से परिचित जान पड़ता है।

कालस्वरूप कुलक—२२ छन्दों की एक छोटी सी रचना है। इसका वर्ण्य-विषय भी जिनदत्त सूरि रचित अन्य दो ग्रंथों के समान ही है। ग्रंथकर्त्ता जिन वल्लभ को प्रणाम करके सुगुरु का उपदेश देने का निश्चय करता है।

गुरु के वचनों से मोह निद्रा का त्यागकर राग, द्वेष, मोह को जो पराजित कर देते हैं वे सिद्ध-पुरुन्दरी का निश्चय ही भोग करते हैं।

कवि पाखण्डो का विरोधी है। राग-द्वेष में विलसित लुचित सिरवाले जैन को भी वह श्रेष्ठ नहीं समझता।

उपदेश रसाग्रन-रास

इस कृति में सुगुरु, कुगुरु, मुपथ, कुपथ, लोक-प्रवाह, चैत्य विधि, तथा विविध धर्मों के स्वरूप बोधक उपदेश दिये गये हैं। मनुष्य जन्म पाकर हारना नहीं चाहिए। आत्मा को भवसमुद्र से तारने का उद्योग करना चाहिए। आत्मा को राग तथा रोष को अपित करने से तथा सर्व दोषों के निधान करने से मनुष्य जीवन व्यर्थ हो जायेगा। कुपथ पर चलनेवाले तथा पतित व्यक्ति का कुल में जन्म लेना व्यर्थ है। कवि अपने उपदेश को रसाग्रन कहता है तथा उसका फल बताता है—

इयजिणदत्त वयसरसायणु

इह परलोयह सुषसह भायणु ।

क्षणं जतिहि पियंति जि भव्वइं

ते हव्वंति अजरामर सव्वई ॥

महयंद मुनि

दोहापाहुड या दोहा वेल्लि के रचयिता महायंद मुनि का रचनाकाल बिलकुल स्पष्ट नहीं है। 'आमेरशास्त्र भण्डार' से प्राप्त एक हस्तलिखित प्रति में उल्लेख है कि 'संवत् १६०२ वर्ष वैसाख सुदि १० तिथौ रविवासरे नक्षत्र उत्तर फाल्गुने नक्षत्रे राजाधिराज साहि आलमराजे। नगर चंपावती मध्ये श्री पार्ष्वनाथ चैत्यालए — श्री धर्मचन्द्र देवा।^१ इससे सिद्ध होता है कि रचना-कार का समय संवत् १६०२ के पहले ही था। जयपुर के बड़े मन्दिर के शास्त्र भण्डार से प्राप्त होनेवाली प्रति में लिपिकाल पीष सुदी १२ बृहस्पति स० १५६१ का उल्लेख है।^२ डॉ० वासुदेव सिंह ने विरचित सत्तावीस के आधार पर महयंद मुनि की रचना का समय वीर संवत् १७१० (वि० संवत् १२५०) माना है। तिथि निर्धारण ने उन्होंने उक्त काव्य की भाषा को १३वीं शताब्दी का माना क्योंकि १२वीं शताब्दी में इस प्रकार के अपभ्रंश के प्रचलन का कोई प्रमाण नहीं मिलता। उस समय तो जैन कवि भी हिन्दी में ही रचना कर रहे थे।^३ डा० हरिवल्लभ भायाणी के अनुसार यह काल-निर्धारण पूर्ण रूप से भ्रात है।^४ वैसे छठवे छन्द में, 'विरचित सत्तावीस' ऐसे शब्दों का बिलकुल गलत अर्थ समझ कर उन्होंने कृति का रचना-वर्ष १७२० है ऐसा मान लिया है और कृति की दो प्रतियों के लिपिकाल (वि० स० १५६१ तथा १६०२) से इसका विरोध मिटाने के लिए उन्हें बिना किसी आधार के इसको वीर निर्वाण संवत् लेना पड़ा। वस्तुतः सारे छठे दोहे का डॉ० वासुदेव सिंह ने जो अर्थ किया है वह पूर्ण रूप से भ्रात है।^५ भायाणी जी ने सत्तावीस पाठ को सत्तावीस करके उसका अर्थ सत्ताइस लिया है जो ठीक भी है। उनका कथन है कि कृति में रचनाकाल का कोई निर्देश नहीं है।^६ जब तक कोई अन्य प्रमाण नहीं मिलता तब तक इस ग्रन्थ का रचनाकाल १३वीं शताब्दी माना

१. डॉ० वासुदेव सिंह : अपभ्रंश और हिंदी में जैन रहस्यवाद, पृ० ६२।

२. अनेकान्त (वर्ष १२, किरण ५) अक्टूबर, १६५२ पृ० १५६-५७।

३. डॉ० वासुदेव सिंह : अपभ्रंश और हिंदी में जैन रहस्यवाद — पृ० ६३।

४. डॉ० हरिवल्लभ भायाणी : मरुभारती (पत्रिका) जनवरी, १६७३

पृ० ५७।

५. संपादक, डॉ० कन्हैयालाल : मरुभारती, जनवरी, १६७३ अंक

पृ० ५६।

७८ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

जाना चाहिए। जैनधर्म सबधी यह रचना १२-१३वीं शताब्दी अर्थात् मुनि रामसिंह आदि के आस-पास की होनी चाहिए। अतः मह्यंद मुनि का समय १२-१३वीं शताब्दी सिद्ध होता है। कवि के गुरु का नाम वीरचन्द्र था।

रचनाएँ :

मह्यंद मुनि की एक रचना प्राप्त हुई है जिसके नामकरण के संबंध में पर्याप्त विवाद है। हस्तलिखित प्रति के अन्त में इति 'पाहुडं समाप्त' दिया हुआ है। इसके आधार पर वासुदेव सिंह ने इस कृति का नाम दोहा—पाहुड' या वारहखडी माना है। कृति के अन्तर्गत 'दोहा पाहुड जैसा कोई नाम नहीं मिलता। कृति के पाँचवे छन्द में 'दोहावेल्लि' दिया हुआ है। डॉ० भायाणी ने इसी को प्रस्तुत कृति का उचित नाम माना है। उन्होंने 'दोहा वेल्लि' तथा राउर वेलि को उपलब्ध वेलि काव्यों में सबसे प्राचीन माना है। 'दोहावेल्लि' की रचना ककहरा के रूप में हुई। दोहों की संख्या आदि पर कवि ने स्वतः प्रकाश डाला है :—

तेत्तीसह छह छंडिया, विरचिय सत्ताबीस।

बारह-गुणिया तिणिसय, हुआ दोहा चउबीस ॥

पाँचवे छन्द में भी कवि ने कुल छन्द संख्या ३३४ बताई है चउती सगल तिणिसय' दोनों छन्दों में व्यक्त ३२४ और ३३४ की असंगति को मिटाते हुए डॉ० भायाणी ने लिखा—प्रारम्भ के प्रस्तावना रूप सात छन्द, इसके बाद मुख्य विषय के ककहरा पद्धति के ३२४ छन्द (ये सभी दोहे जान पड़ते हैं, केवल अन्तिम छन्द ३३१वाँ छन्द गाथा है और उसकी भाषा भी प्राकृत है और उपसंहार के तीन छन्द (३३३ और ३३४) एक ही रासावलय छन्द के दो अर्थ हैं और अन्तिम छन्द १६+१२, १६+१२, इस मापवाला कर्पूर नामक उल्लास है) ऐसे ३३४ छन्दों की संख्या बराबर होती है।^१

कृति का विषय रामसिंह, जोइन्दु आदि रहस्यवादियों की तरह है। कवि कुशुर, कुदेव, कुधर्म, कुतप तथा कुमार्ग को छोड़कर मिथ्या भाव का परित्याग कर सम्यक् दर्शन में सलग्न होने का परामर्श देता है।^२ कृति में धार्मिक सम्बद्धता तथा नीरसता अधिक है।

१. मरुभारती पत्रिका, पृ० ५७ जनवरी, १९७३ का अंक।

२. मह्यंद मुनि दोहावेल्लि या दोहापाहुड दोहा १२ ४०

महाणंद देउ या आणंदा

महाणंद देउ की 'आणंदा' नाम की एक रचना प्राप्त है। आमेर शास्त्र भण्डार तथा अगरचन्द्र नाहटा के पास इसकी एक एक प्रति सुरक्षित है। कासलीवालजी कवि और कृति दोनों का नाम आणंदा मानते हैं।^१ नाहटा जी का मत है 'जहाँ तक रचना के नामकरण का प्रश्न है, इसमें आनेवाले आणंदा शब्द के पुनः-पुनः आने के कारण ही किसी लेखक ने यह नाम लिख दिया है। कर्त्ता के नाम के साथ इसका संबंध नहीं है न रचयिता ने इसका यह नाम रखा ही होगा।'^२ श्री कामताप्रसाद जैन ने लिखा कि 'मुनि महानदि देउ ने 'आनन्दतिलक' नामक रचना साधुओं और मुमुक्षुओं के संबोधन के लिए आध्यात्मिक सुभाषित नीति रूप गोपाल साहू के लिए रची।'^३ इन समस्त उल्लेखों से कवि का वास्तविक नाम, रचनाकाल आदि अत्यधिक विवादास्पद हो जाता है। श्री नाहटा जी ने कवि का सही नाम महाणंददेउ सुझाया है और प्रमाण हेतु निम्नलिखित दोहों को उद्धृत किया है :—

चिदाणंद साणंद जिणु समल सरीर हसोइ ।

महाणंदि सो पूजायइ, आणंदागगन मण्डल थिर होइ ॥

महाणंदि इ इ वालियउ आणंदा जिणि दरसाविउ मेउ ॥आणंदा॥

आनन्द तिलक, महानन्द, आणंदा तीनों नामों में कोई खास अन्तर नहीं है। ये एक ही नाम के अन्य रूपान्तर हैं।

कवि के समय के विषय में भी श्री कासलीवाल जी के अनुसार महानन्द कृत रचना अवश्य बारहवीं शताब्दी के आसपास की है।^४ यद्यपि यह अपभ्रंश के बहुत निकट की लगती है पर शब्द प्रयोग परवर्ती लोकभाषा के यत्न-तत्न पाये जाते हैं। उसे देखते हुए इसका रचनाकाल भी १२वीं से बाद का १३वीं, १४वीं का होना चाहिए।^५ इस आधार पर आणंदा का समय १२वीं से १४वीं शताब्दी के बीच सिद्ध होता है। डॉ० वासुदेव सिंह ने कई दोहों को उद्धृत

१. वीर वाणी, वर्ष ३, अंक १४, १५, पृ० १६७-१६८।

२. ,, (अंक २१, पृ० २८१-८२)।

३. कामता प्रसाद जैन : हिन्दी जैन साहित्य का संक्षिप्त इतिहास, पृ० ८६।

४. वीरवाणी (वर्ष ३, अंक १४, १५) पृ० १६७।

५. ,, अंक २१, पृ० २८१।

८० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

करके आणंदा का भाषा, भाव दोनों दृष्टियों से 'परमात्म प्रकाश' 'योगसार' 'दोहा पाहुड' से अद्भुत साम्य दिखाने का प्रयास किया है। यद्यपि आणंदा की भाषा में कुछ परवर्ती रूप मिल जाते हैं परन्तु योगीन्द्र तथा रामसिंह से ये बहुत अलग नहीं हैं। इसी आधार पर निष्कर्ष रूप में डॉ० सिंह ने लिखा 'मेरा अनुमान है कि आनन्द तिलक इनके (योगीन्द्र मुनि) अधिक परवर्ती नहीं रहे होंगे। अधिक से अधिक हम उनको १२वीं शताब्दी तक ले जा सकते हैं।^१ १२-१३ शताब्दी को अपभ्रंश का सीमा काल माना जाता है अतः यही समय उचित प्रतीत होता है।

मुक्तक कृति आणंदा :

कवि की एक ही कृति उपलब्ध है। इसका विषय रहस्यवादियों जैसा ही है। आनन्दतिलक परमात्मा को स्पर्शहीन, रसहीन, गन्धहीन तथा रूपहीन कहते हैं। वह नाम वैविध्य का खण्डन करते हुए शिव का वास शरीर में ही मानते हैं जिसको उपलब्धि गुरु के प्रसाद से होती है।^२ कवि की अभिव्यक्ति में सादगी है तथा उसे विश्वास है कि ऐसे आध्यात्मिक काव्यों को पढ़ने-पढ़ाने वाला व्यक्ति 'सिवपुर' जाता है। रचना में हिंदोला छन्द का प्रयोग हुआ है।

महेश्वर सूरि

'संयम मंजरी' के रचयिता महेश्वर सूरि के जीवन के विषय में कुछ ज्ञात नहीं है। नाम मात्र के उल्लेख से दो महेश्वर सूरि की उपस्थिति का ज्ञान होता है। प्रस्तुत कवि के अलावा कालकाचार्य कथानक के रचयिता का नाम भी महेश्वर सूरि था। किन्तु दोनों की अभिन्नता सिद्ध करने के लिए कोई प्रमाण नहीं है। 'संयम मंजरी' की एक हस्तलिखित प्रति हेमहंस सूरि की टीका के साथ सं० १५६१ की प्राप्त है। इससे रचयिता और रचनाकार दोनों इसके पूर्व के प्रतीत होते हैं। डॉ० रामसिंह तोमर 'सावयधम्म दोहा' जैसी रचनाओं के साम्य के आधार पर हेमहंस सूरि का समय १०-१२वीं शताब्दी के बीच मानते हैं।^३ पी० डी० गुणे ने कवि का समय १२-१३ शताब्दी स्वीकार किया है।^४

१. डॉ० वासुदेव सिंह . अपभ्रंश और हिन्दी में जैन रहस्यवाद, पृ० ६० ।

२. आणंदा—दोहा सं० १६ ।

३. डॉ० रामसिंह तोमर : प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य तथा उनका हिंदी पर प्रभाव, पृ० ६३ ।

४. पी० डी० गुणे . भविसयत्तकहा (बौद्धा संस्करण) पृ० ३७ ।

संयम मंजरी

यह कवि की एकमात्र उपलब्ध कृति है जो पी० डी० गुणे द्वारा उद्धृत होकर 'भविष्यत्कहा' के पृ० ३७-३६ पर प्रकाशित हुई है। कृति के दोहा नम्बर ३५ में सिरि महेसर सूरि का नाम मिलता है जिसके आधार पर प्रस्तुत कृति की रचना का श्रेय महेश्वर सूरि को दिया जाता है।^१ महेश्वर सूरि के साथ 'निरि' और 'गुरु' का उल्लेख होने से यह निश्चित हो जाता है कि यह दोहा कवि का न होकर प्रक्षिप्त है जिसे बाद में किसी शिष्य ने जोड़ दिया होगा। फिर भी इससे रचनाकार पर प्रकाश अवश्य पड़ता है। पद्य ३२ में गुरुजन विशेषण से युक्त जिनचन्द का नाम मिलता है^२ अतः वे महेश्वर सूरि के गुरु या कोई अन्य प्रिय श्रद्धाभाजन व्यक्ति हो सकते हैं।^३ 'संयम मंजरी' में कुल ३५ दोहे हैं। संयम को मोक्ष का द्वार कहा गया है। जिसमें संयम का भाव नहीं वह अपनी माँ का यौवन बिगाड़ने के लिए जन्म लिया है। कवि का कथन है कि निष्ठुर, निर्दयी और दुष्ट प्राणी, पाप भार से युक्त होकर नरक में पड़ते हैं।^४

उपदेशमाला वृत्ति :

यह ग्रन्थ जैन धर्म से सम्बन्धित है। इसमें गद्यात्मकता अधिक है किन्तु बीच-बीच में अपभ्रंश के अनेक छन्द भी पाये जाते हैं। इन छन्दों का विषय धार्मिकता तक ही सीमित नहीं है बल्कि विविध लौकिक चित्रणों तक विस्तृत है। इसमें नगरों, दासियों, आती-जाती सुन्दरियों, शकुनों का उत्कृष्ट चित्रण किया गया है। लोक जीवन से संस्पर्शित यह ग्रन्थ निश्चित रूप से गौरवपूर्ण है। कृष्णादि से सम्बन्धित कुछ पौराणिक संदर्भों से युक्त मुक्तकों के कारण इसकी महत्ता और भी संवर्धित हो जाती है।

१. गह भूषण गयवसणं मजममंजरि एह ।

सिरि महेसर सूरि गुरु बन्नि कणंत भुणेह ॥ ३५

२. जिनचंदगुरुजन बिणउ तबु संजमु उपयारु ।

जं किज्जइ खणभंगुरिण देहइ इत्तिउ सारु ॥ ३२

३. डॉ० रामसिंह तोमर . प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य तथा उनका हिंदी पर प्रभाव, पृ० ६३ ।

४. संयम मंजरी—दोहा २, ३, ५ ।

तरुणी के चरित्र की संश्लिष्टता तथा क्लिष्टता को उद्घाटित करता हुआ कवि कहता है कि तीनो लोक को जो आँख से देख सकता है, गगन-मार्ग को जो प्रत्यक्ष कर सकता है, जो सागर के जल के परिमाण को जान सकता है, वह भी तरुणी के चरित्र को नहीं जान सकता है :—

तिहुयणि सयसु जि पेक्खहि अक्खहि
लक्खहि गयणि मग्गु जे पेक्खिहि ।
जल परमाणु जि सायर बुज्झहि
तरुणि चरित्ति ते वि निरु मुज्झहि ।^१

जयदेव मुनि

जयदेव मुनि कृत एकमात्र रचना 'भावनासंधि प्रकरण' प्रकाशित हुई है। कृति के अन्तिम पद में मुनि जी ने अपने नाम की ओर निर्देश किया है। वह शिवदेव मुनि के प्रथम शिष्य थे। इस रचना में मालव नरेन्द्र तथा मुन्ज (१०५४) का उल्लेख है। इसके आधार पर जयदेव मुनि का काल ग्यारहवीं शती के पीछे माना जा सकता है।

भावनासंधि प्रकरण :

इस रचना में कवि ने संसार को मिथ्या तथा इन्द्रजाल बताया है। वह मानव जन्म की दुर्लभता तथा विषयो के दुष्परिणामों का विरागपूर्ण वर्णन करते हुए जिनवर द्वारा निर्दिष्ट धर्मपालन के द्वारा उनसे छूटने की सम्मति देता है। सम्पूर्ण कृति नैतिकता तथा उपदेशात्मकता ही से ओतप्रोत है।

लक्ष्मीचन्द्र

लक्ष्मीचन्द्र 'दोहाणुपेहा' नामक एक धार्मिक मुक्तक कृति के रचयिता माने जाते हैं। अपभ्रंश भाषा के अप्रकाशित कुछ ग्रन्थ नाम के अपने एक लेख में श्री परमानन्द जैन 'शास्त्री' ने दोहानुप्रेक्षा (दोहाणुपेहा) के रचयिता लक्ष्मीचन्द्र का उल्लेख किया है।^२ लक्ष्मीचन्द्र के विषय में कोई विस्तृत उल्लेख नहीं मिलता। दिगम्बर जैन ग्रन्थ कर्त्ताओं की सूची जो जैन हितैषी में प्रकाशित हुई थी एक लक्ष्मीचन्द्र का नाम आया है।^३ ये जाति के अग्रवाल थे और

१. उपदेशमाला वृत्ति, पृ० १६६।

२. अनेकान्त, वर्ष १२, किरण ६, पृ० २६६ (फरवरी, १९५४)।

३. जैन हितैषी, अंक ५, ६ पृ० ५५ (वीर लि० सं०. २४३६)।

संवत् १०३२ में विद्यमान थे। यदि इन्हीं को उक्त ग्रन्थ का रचयिता माना जाय तो इनका काल ११वीं शताब्दी सिद्ध हो जाता है।

दोहाणुपेहा :

इस कृति का श्रेय लक्ष्मीचन्द्र को दिया जाय कि अन्य किसी कवि को यह विवाद का विषय है। इसका कारण यह है कि कृति में लक्ष्मीचन्द्र का उल्लेख नहीं मिलता है। कवि दो स्थानों पर 'णाणी बोल्लहि साहु'^१ तथा स्थान-स्थान पर 'जिणवर एम भणेड' का प्रयोग करता है। इससे यह शंका होती है कि इसके कर्त्ता 'साहु नामक' कोई अन्य कवि तो नहीं है। दूसरी तरफ़ साहु का अर्थ सज्जन भी हो सकता है। श्री ए० एन० उपाध्ये ने 'परमात्म प्रकाश' की भूमिका में लक्ष्मीचन्द्र को सावयधम्म (सावयधम्म दोहा) का रचयिता माना है। किन्तु डॉ० हीरालाल जैन ने इस तर्क को अस्वीकृत कर दिया तथा उन्होंने 'देवसेन' को सावयधम्म दोहा' का रचयिता मानकर उसका संपादन किया तथा उसे कारंजा जैन सिरीज से प्रकाशित करवाया। किसी विशिष्ट विरोधी प्रमाण के अभाव में लक्ष्मीचन्द्र को ही इस कृति का रचयिता माना जा सकता है।

'दोहाणुपेहा' में कुल ४७ दोहा छन्द हैं। ग्रंथ के प्रारम्भ में सिद्धों की बन्दना है। इसके बाद आस्रव, संवर, निर्जरा आदि का वर्णन किया गया है। जो सम्यक् दर्शन को जान लेता है तथा परभाव को समझ लेता है वह अकेला ही शिव सुख को प्राप्त कर लेता है। मोक्ष अथवा परमात्मा की प्राप्ति के लिए मन्दिर तीर्थाटन, भ्रमण आदि की जरूरत नहीं है।^२ परमात्मा का निवास तो देह रूपी देवालय ही में है। कवि की दृष्टि में व्रत, तप, नियम आदि का पालन करते हुए भी जो आत्मस्वरूप से अनभिज्ञ एवं मिथ्या दृष्टि वाले हैं उन्हें कभी निर्वाण प्राप्त नहीं होता।^३

छीहल

छीहल की एक रचना 'आत्म प्रति बोध जयमाल' प्राप्त हुई है। कवि की रचनाओं से पता चलता है कि इसका समय सोहलवी शताब्दी का उत्तरार्ध रहा होगा। उदाहरण के लिए एक दोहा उद्धृत किया जा सकता है :

१. लक्ष्मीचन्द्र : दोहाणुपेहा—१२—

२. वही, ३५-३८।

३. वही, ४५, ४६, ४७।

सम्बत पनरह पञ्चहत्तरइ पुनिय फागुन सास ।

पंच सहेली बरनवः, कवि छीहल परभास ॥ ६८^१

अन्य अन्तरंग प्रमाणों से ज्ञात होता है कि कवि छीहल का जन्म अग्रवाल वंश में 'नलिगांव' नामक स्थान में हुआ था । इनके पिता का नाम मिनाथु था—

नालि गांव सिनाथु सुतनु, आगरवाल कुल प्रगट रवि ।

बावनी बसुधा विस्तरौ कवि ककण छीहल कवि ॥^२

आत्म प्रतिबोध जयमाल :

इसकी एक हस्तलिखित प्रति जयपुर के दिगम्बर जैन मन्दिर बड़ा तेरह पथियों के शास्त्र भण्डार में प्राप्त हुई । डॉ० वासुदेव सिंह के शोध-प्रबन्ध 'अपभ्रंश और हिन्दी में जैन रहस्यवाद' के परिशिष्ट में इसका कुछ अंश प्रकाशित हुआ है । कवि ग्रन्थ के आरंभ में अरहंतों और सिद्धों की वन्दना करता है । इसके पश्चात् 'आत्मा के स्वरूप' को व्याख्यायित करता है ।

'आत्म-प्रतिबोध जयमाल' की अपभ्रंश भाषा में काफी सरलता आ गयी है ।

सिद्ध कवि और काव्य

बौद्धों तथा जैनो की धार्मिक भाषा का अलगाव सातवीं आठवीं शताब्दी तक समाप्त हो गया । दोनों ने समान रूप से अपभ्रंश भाषा को अपनी अभिव्यक्ति का माध्यम बनाया । सिद्धों की रचनायें भाषा वैज्ञानिक दृष्टि से तो महत्वपूर्ण हैं ही साहित्यिक दृष्टि से भी उनका काम महत्व नहीं है क्योंकि मध्यकालीन भक्त कवि सामान्य रूप में तथा सन्त भक्त कवि विशेष रूप से इनसे प्रभावित हुए हैं । जैसे सिद्धों की संख्या चौरासी मानी जाती है किन्तु उनकी संख्या इससे भी अधिक हो सकती है परन्तु इन सिद्धों की मूल रचनायें बहुत कम उपलब्ध हैं । इनमें भी बीस पच्चीस सिद्धों के दो-चार चर्या गीत मात्र उपलब्ध हैं । सरहपाद, काणहपाद, तिल्लोपाद रचित अधिक दोहे उपलब्ध हैं । श्री प्रबोध चन्द्र बागची ने 'चर्यागीत कोष' के परिशिष्ट में उपर्युक्त सिद्धों के दोहे प्रकाशित किये हैं । सिद्ध कवियों के जीवन के विषय में कोई सही परिचय

१ छीहल पंच सहेली-दोहा ६८

२. डॉ० शिव प्रसाद सिंह : सूर पूर्व ब्रजभाषा और उसका साहित्य, पृ०

नहीं मिलता। तिब्बती स्रोतों से जो कुछ सूचना मिलनी है वह काल्पनिक तथा अतिरंजित जान पड़ती है।

सरहपाद :

सरहपाद को राहुल सांकृत्यायन आदि सिद्ध मानते हैं। इनका प्रारंभिक नाम राहुल भद्र था। राहुल भद्र ब्राह्मण कुल में ओडिविसा में पैदा हुए थे तथा वचपन से वेदों तथा वेदान्तों में ही सीमित थे। मध्यदेश जाकर इन्होंने बुद्ध धर्म स्वीकार किया। राहुल जी ने सरह का जन्म-स्थान राज्ञी नामक स्थान माना है।^१ अश्वघोष इनके गुरु थे। अन्त में ये दक्षिण गये। वहाँ इन्होंने बाण बनानेवाली लड़की के रूप में अपने कर्म क्षेत्र की योगिनी देखा जिसने इनकी आत्मशक्ति को उद्धाटित किया। राहुल भद्र ने उसे मुद्रा दी तथा बाण बनाने का कार्य स्वयं भी किया। बाद में ये सरह के रूप में प्रसिद्ध हो गये। सरहपाद ने बौद्ध सिद्ध होते हुए भी महायानी विनय परम्परा को ठुकरा दिया। वे स्त्री विरति तथा मद्यपान निषेध को भी व्यर्थ का ढोंग मानने लगे। अपनी खुशी बगावत को व्यक्त करने के लिए ही उन्होंने बाण बनानेवाले की लड़की के साथ विवाह किया था।^२

सरह के समय के विषय में विद्वानों में बड़ा मतभेद है। राहुल सांकृत्यायन ने सरहपा की मृत्यु ७८० ई० के करीब माना है। इसका आधार मात्र इतना है कि लुईपा सिद्ध शबरपा के संपर्क में आकर राजाज्ञा से गृहत्यागी बने थे शबरपा सरह के शिष्य थे। शिष्य का महत्त्व गुरु की मृत्यु के बाद ही अधिक बढ़ता है। इसका अर्थ यह है कि उस समय तक सरहपा की मृत्यु हो चुकी थी। साथ-साथ लुईपा को धर्मपाल के अन्तिम समय ८०० ई० के करीब मौजूद माना गया है।^३ डा० धर्मवीर भारती ने अनेक स्रोतों तथा मतों का परीक्षण करके सरहपा का समय ८००-८७५ ई० अनुमानित किया है।^४ राहुल जी का यह उल्लेख कि सरह के साथ हम एक तथा धार्मिक प्रवाह जारी होते देखते हैं। यह धार्मिक प्रवाह जैनों तथा सिद्धों में समान रूप से पाया जाता है। जोइन्दु, रामसिंह आदि का समय आठवीं-दसवीं शताब्दी के बीच

१. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्व निबंधाली, पृ० १६८।

२. सं० भूपेन्द्रदत्त मिस्टिक टेलस आफ लामा तारानाथ, पृ० ८।

३. राहुल सांकृत्यायन : दोहाकोश (भूमिका) पृ० १३।

४. डा० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य—पृ० ४५।

८६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

माना जाता है। कुछ विद्वानों ने जोइन्दु आदि के ऊपर सरह का प्रभाव माना है। इस आधार पर भी सरहपाद का समय आठवीं-नवीं शताब्दी के बीच माना जा सकता है।

रचनायें :

सरह द्वारा रचित ग्रंथों की एक सूची राहुल सांकृत्यायन द्वारा दी गयी है। ये सारे ग्रंथ भोटिया भाषा में अनूदित हैं।^१ इन ग्रंथों में अधिकांश की भाषा तथा काव्य रूप के सबंध में कुछ नहीं कहा जा सकता है। इन कृतियों के शीर्षक के अन्त में गीति शब्द जुड़ा है जैसे 'उपदेश गीति', 'व्रजगीति', 'गुह्यगीति', 'चर्यागीति' आदि। इससे इनके मुक्तक-धर्मिता का अनुमान किया जा सकता है। उपलब्ध मुक्तक कृतियों में 'दोहा-कोश' तथा चर्यागीति (२२, ३२, ३८, ३९) उल्लेखनीय हैं। इन्हें कुछ सीमा तक मूल के निकट माना जा सकता है। अन्य रचनाओं का भोट अनुवाद तथा उसका हिन्दी रूपान्तर 'दोहाकोश' में दिया गया है। भोट भाषा की प्रकृति भिन्न होने के कारण तथा दो बार अनुवाद की प्रक्रिया से काव्यात्मकता बिल्कुल समाप्त हो गयी है। अतः यहाँ अपभ्रंश रचनाओं की भाषा तथा भाव पर ही ध्यान केन्द्रित किया जायेगा।

सरह ने षड्दर्शनों का खण्डन किया है। सहज की साधना तो ऐसी साधना है जहाँ मंत्र-तंत्र अप्रभावशाली हो जाते हैं। तीर्थ तपोवन तथा जल स्थान सब व्यर्थ हो जाते हैं। इसलिए सरह इन झूठे बन्धनों को त्यागने का उपदेश देते हैं।^२ प्रब्रज्या से रहित गृही जो भार्या के साथ रह रहा है तथा विषयों में रमण कर रहा है। यदि वह अपनी इस भोग्य रुचि को नहीं त्यागता तो उसे परिज्ञान कैसे रुचिकर होगा। सरह ने करुणा, परमपद, माया, जीव, जगत् आदि के विषय में अपने विचार प्रस्तुत करते हुए गुरु के महत्त्व पर प्रकाश डाला है।

तिलोपा :

इनका जन्म स्थान 'भगु' नगर बिहार माना जाता है। सक्य में इन्हें राजवंशी बताया गया है।^३ तारानाय के अनुसार यह ब्राह्मण जाति के थे तथा

१. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली, पृ० १६८-१६९।

२. दोहाकोश सं० राहुल सांकृत्यायन दोहा १६, १७।

३. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली, पृ० १६४।

पूर्वी भारत में पैदा हुए थे। बौद्ध-मत से प्रभावित होकर ये भिक्षु बने थे किन्तु एक तेलिन के साथ समागम करने के कारण इन्हें सघ से निकाल दिया गया। इन्हें अन्त में सहज अनुभूति हुई।^१ इनका समय १००० ई० से ११०० ई० के बीच अनुमानित किया गया है।^२

रचना :—

इनकी एकमात्र मुक्तक रचना “दोहा कोष” उपलब्ध है। यह दोहाकोष तथा ‘चर्यागीत कोष’ में प्रकाशित है। करीब चौतीस दोहो में तिल्लोपा ने चित्त, जगत्, सहजावस्था, तीर्थों की निरर्थकता वर्णित की है।

काण्हपाद :

काण्हपा या कण्हपा के नाम के अनेक रूपान्तर मिलते हैं जैसे कान्ह, कान्हि, कान्हिल, कृष्णपाद, कृष्णाचार्यपाद आदि। उपलब्ध चर्यागीतो की भाषा-शैली में भेद देखते हुए अनेक काण्हपा के होने का अनुमान किया जा सकता है।^३ लामा तारानाथ ने कृष्णाचारी (काण्हपा) को तिब्बती परम्परा के अनुसार ‘कर्ण’ प्रदेश भारतीय परम्परा के अनुसार पाद्यनगर या विद्यानगर में उत्पन्न माना है। अनेक प्रमाणों से उन्होंने इन्हें उड़ीसावासी सिद्ध किया है।^४ राहुल जी काण्हपा का जन्म कर्णाटक प्रदेश में ब्राह्मण कुल में मानते हैं। ये शरीर के काले थे इसीलिए इनका नाम काण्हपा (कृष्णपा) पड़ा। महाराज देवपाल के समय में (ई० ८०६-८४६) ये पंडित भिक्षु थे।^५ डा० धर्मवीर भारती इनका समय ६२५ ई० से १००० के बीच अनुमान करते हैं।^६

रचनायें :

कण्हपा द्वारा रचित अनेक रचनाओं की सूचना मिलती है। तंजूर में इनके ७४ ग्रन्थ मिलते हैं जिनमें ६ अपभ्रंश में थे जो भोट भाषा में अनुदित है। अपभ्रंश में इनका एकमात्र ग्रंथ ‘दोहाकोष’ प्रबोध चन्द्र बागची द्वारा संपादित ‘दोहाकोष’ तथा ‘चर्यागीति कोष’ के परिशिष्ट में मुद्रित है।

१. सं० भूपेन्द्र दत्त : मिस्टिक टेल्स आफ लामा तारानाथ पृ० ३३-३४

२. डा० धर्मवीर भारती : सिद्ध-साहित्य, पृ० ४५।

३. डा० सुकुमार सेन : चर्यागीति-पदावली, पृ० २३।

४. सं० भूपेन्द्र दत्त : मिस्टिक-टेल्स, आफ लामा तारानाथ, पृ० ३२।

लुईपा

इनको चौरासी सिद्धों में आदि सिद्ध माना जाता है। डॉ० सेन के अनुसार इनका समय ११वीं सताब्दी का प्रथमार्ध है।^१ डॉ० प्रबोध चन्द्र बागची ने लुईपा और मत्स्यपुराण को आलेखन करते हुए इनके १०वीं सताब्दी में उपस्थित होने का अनुमान किया है।^२ तन्मूर नामक तिब्बती संग्रह के अन्तर्गत इन्हें कहीं भागाला कहा गया है। संभवतः इसी आधार पर स्व० शास्त्री जी इन्हें निश्चित रूप से बंगाली मानकर इनका जन्म स्थान '२४ देश' निश्चित करते हैं।^३ परन्तु राहुल जी का कथन है कि 'भोटिया ग्रंथों में बंगल या भगल या भगल मिलता है जिस नाम से भोटिया लोग विक्रमशील वाले प्रदेश को पुकारते थे और जिसका चिह्न भागलपुर के नाम से अब भी मौजूद है'^४ इनके सम्बन्ध में लामा तारानाथ का कहना है कि ये पश्चिमी ओडियान के (संभवतः) राजा सामन्त शुभ के यहाँ लिपिक थे और किसी समय भ्रासिद्ध शबरी से भेट की थी। लुईपा नागार्जुन के शिष्य थे।^५ लुईपाद उड़ीसा के राजा दाशिकपा के गृह भी थे।^६ लुईपाद द्वारा रचित दो चर्याये (चर्या न० १, २६) 'चर्यागीत कोष' में उपलब्ध है।

विरुपा :

विरुपा नाम के कई सिद्ध थे। एक सिद्ध विरुपा का जन्म महाराज देवपाल के देश लिउर में हुआ था। विरुपा के नाम से केवल एक चर्या मिलती है।

गुण्डरीपा :

स्व० शास्त्री ने गुण्डरी धामपाद का ही दूसरा नाम माना है। राहुल जी ने इनका जन्म "डिमनगर" देश में कर्मकार के कुल में माना है^७ इन्हें

१. डॉ० सुकुमार मेन : चर्यागीति पदावली, भूमिका, पृ० ७।
२. डॉ० प्रबोध चन्द्र बागची : कौलज्ञान निर्णय पृ० २५-८।
३. स्व० हर प्रसाद शास्त्री : बौद्धगान ओ दोहा, पृ० २१।
४. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली-पाद टिप्पणी, पृ० १४३।
५. भूपेन्द्र नाथ दत्त : मिस्टिक टेलस आफ लामा तारानाथ पृ० ११।
६. स्व० हर प्रसाद शास्त्री : बौद्धगान पद कर्तविर परिचय, पृ० ३०।
७. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली, पृ० १७८-१८६।

चाटिरीपा का शिष्य भी कहा गया है।^१ गुण्डरीपा के नाम से एक (चर्या ४) तथा धामपा के नाम से एक (च० ४७ चर्या मिलती है।

कुक्कुरीपा :

कुक्कुरीपा के विषय में तारानाथ का कहना है कि ये किसी ऐसी वज्र-योगिनी के साथ रहते थे जो कुतिया जैसी जान पड़ती थी और इनका जन्म कहीं वग प्रदेश में हुआ था जहाँ से ये नालन्दा में आये थे।^२ कहते हैं कि कुक्कुरीपा बहुत बड़े तान्त्रिक थे। कुक्कुरीपा की तीन चर्याये (चर्या २, २०, ४८ मिलती हैं।

भुसुक या शान्तिदेव :

शान्तिदेव को लामा तारानाथ ने जाति से क्षत्रिय बतलाया है। भुसुक के विषय में यह भी कहा जाता है कि ये किसी राजा के यहाँ घुड़सवार के रूप में रहा करते थे जिसके अनन्तर ये सिद्धोवाली साधना की ओर उन्मुख हुए।^३ स्व० शास्त्री ने इन्हें बगाली माना है।^४ लामा तारानाथ के अनुसार ये कहीं महाराष्ट्र प्रदेश के निवासी थे।^५ तिब्बती परंपरानुसार लिखी गयी एक पुस्तक में कहा गया है कि “भुसुक” पहले राजकुमार थे जो पीछे नालन्दा विश्व-विद्यालय में आकर वहाँ के एक धर्माचार्य बन गये।

मागधी हिन्दी (अपभ्रंश) में लिखी इनकी एक पुस्तक ‘सहजगीति’ ओटिया भाषा में मिलती है।^६ भुसुक के नाम से चर्या नं० ६, ३०, ४१, ४३, ४६ चर्याये संग्रहीत की गयी है।

कामरिपा :

इनके संबंध में लामा तारानाथ का कहना है कि यह राजा के पुत्र थे। इनकी जन्मभूमि उदयान अथवा किसी के अनुसार ‘ओडिशीश’ नामक देश था।

१. डॉ० सुकुमार सेन : ओल्ड बेगली टेक्स्ट, पृ० ३६।

२. भूपेन्द्रनाथ दत्त : मिस्टिक टेल्स आफ लामा तारानाथ, पृ० ४७।

३. आचार्य परशुराम चतुर्वेदी : बौद्ध सिद्धों के चर्यापद, पृ० ३५-३६।

४. स्व० हर प्रसाद शास्त्री : बौद्ध गान औ दोहा, पृ० १२।

५. भूपेन्द्रनाथ दत्त . मिस्टिक टेल्स आफ लामा तारानाथ, पृ० ३६।

६. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली, पृ० १७६।

६० अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

ये बड़े होने पर साधु हो गये थे। 'चर्यांगीति-कोष' में इनके नाम से एक चर्या दी गयी है।

डोमिपा :

डोमिपा को मगध का राजा होना कहा गया है जिसके मन्त्रियों ने प्रजा से मिलकर उसे राज्य से बाहर कर दिया था जो फिर चमत्कारिक रूप से वहाँ से लौट आये।^१ राहुल जी ने इन्हें क्षत्रिय वंश में उत्पन्न बताया है। ये हेवज्जतन्त्र के अनुयायी थे।^२ विरूपा ने इन्हे उपदेश दिया था। चर्या नं० १४ डोम्विपा रचित है।

शान्तिपा :

शान्तिपा मगध में ब्राह्मण कुल में उत्पन्न हुए थे। बचपन से ही इन्होंने वेदों और वेदांगों का अध्ययन किया था। कुछ लोग इन्हें क्षत्रिय कुल में उत्पन्न कहते हैं। सिंहल से लौटकर आने पर राजा महीपाल या उसके संबन्धी चाणक्य ने इन्हें विक्रम-शिला के पूर्वी द्वार का आचार्य नियुक्त किया। ये अपने समय के बहुत बड़े पंडित तथा कलिकाल सर्वज्ञ थे। शान्तिपाद के नाम से दो चर्यायें (१५, २६) मिलती हैं।

चाटिल्लपाद :

चाटिल्लपाद के नाम से एक चर्या मिलती है।

महीपा :

सिद्ध महीपा के अनेक नाम भेद मिलते हैं जैसे महिडा, महित्ता, और महिल। इनका जन्म मगध देश के शूद्र कुल में हुआ था और गृहस्थ होते हुए इन्हें सत्संग की प्रबल चाह थी।^३ सिद्ध महीपा के नाम एक ही चर्या (१६) मिलती है।

मीनपा :

मीनपा का जन्म कामरूप में मछुवे के कुल में हुआ था। एक किम्बदन्ती है कि वे एक बार जाल में फँसकर मछली के पेट में चले गये थे। ब्रह्मपुत्र

१. डा० परशुराम चतुर्वेदी : बौद्ध सिद्धों के चर्यापद, पृ० ४१।

२. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्त्व निबन्धावली, पृ० १८१।

३. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्त्व निबन्धावली-पृ० १६१।

नदी में बहते-बहते वे उमागिरि पर्वत पर पहुँच गये। वहाँ शिव तन्त्र सम्बन्धी एक वार्ता थी। उसे सुनकर इन्हें गम्भीर रहस्यों का ज्ञान हो गया। बाद में हाली, माली तथा तम्बूली नाम के उनके तीन शिष्य हुए।^१

वीणापाद :

गौड देश के क्षत्रिय वंश में इनका जन्म हुआ था। ये वीणा बजा-बजाकर अपने पदों को गाया करते थे। शायद इसी से इनका नाम वीणापाद पड़ गया। इनके चर्यापद में भी वीणा का ही रूपक है। वीणापाद रचित एक चर्या (न० १७) उपलब्ध है।

आर्यदेव :

आर्यदेव को कर्णरीपा से अभिन्न माना जाता है। सस्कृत-सूची के अनुसार इन्हे नालन्दावासी बताया गया है।^२ तारानाथ ने कर्णरीपा तथा आर्यदेव को अलग-अलग माना है। इनके नाम से चर्या न० ३१ दी गयी है।

तान्तिपा :

चर्या संख्या २५ तान्तिपा द्वारा रचित है। इनके जन्म-स्थान के विषय में राहुल जी का मत है कि ये मालव देश के उज्जैन नगर में पैदा हुए थे तथा जाति के कोरी थे।

शबरपा :

राहुल जी ने शबरपा को सरह का शिष्य माना है और श्री पर्वत को इनका निवास बताया है।^३

शबरपा की दो चर्याएँ (२८, ५०) चर्यागीति-कोष में मिलती हैं।

भादेपा :

तिब्बती परम्परा में भादेपा का नाम भद्रचन्द्र या भद्रबोधि के रूपों में मिलता है। लामा तारानाथ ने भादेपा को जालंधरि एवं कण्हुपा दोनों का ही शिष्य बतलाया है। ये श्रावस्ती (जि० गोडा) में चित्रकार कुल में हुए थे।^४

१. भूपेन्द्र नाथ दत्त : मिस्टिक टेल्स आफ लामा तारानाथ, पृ० ५६।

२. राहुल साकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली, पृ० १४६।

३. राहुल साकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली, पृ० १७१।

४. राहुल साकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली, पृ० १६२।

६२ अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिंदी पर प्रभाव

हेण्डणपाद :

राहुल जी हेण्डणपा की तान्तिपा मे अभिन्न माना है ।^१ इनके नाम से एक चर्या मिलती है । (चर्या: ३६)

दारिकापाद :

दारिकापा प्रारम्भिक जीवन में उड़ीसा के राजा थे । जब लुईपा इनके पास गये तो वे और इनके मंत्री उनके शिष्य हो गये । अपने गुरु के आदेश से काचीपुरी की किसी वेश्या की बहुत दिन तक सेवा करते रहे । इसी कारण इन्हें दारिकापा कहा गया ।^२ चर्या नं० ३४ दारिकापा द्वारा रची गयी है ।

ताडकपाद :

राहुल जी ने ताडकपा तथा नारोपा को एक ही माना है ।^३ बागची ने इनका नाम ताडकपा ही दिया है । इनके जीवन के विषय में कुछ भी ज्ञात नहीं है ।

कङ्कणपाद

ये कोकण देश के निवासी जान पड़ते हैं । सस्क्य विहार सूची में विष्णु-नगर (मगध) का राजपुत्र बताया गया है ।^४ कङ्कणपाद की एक चर्या (४४) चर्यांगीति कोष में मुद्रित है ।

जयनन्दनीपाद :

ये वज्रयानी सिद्धों की सूची में ५८वें स्थान पर है । मगधवासी ब्राह्मण होने का अनुमान किया जाता है । इनकी एक चर्या (४६) उपलब्ध है ।

धामपा :

धामपा विक्रमशिला के ब्राह्मण थे ।^५ सुकुमार सेन ने इनको चाटिलपा का शिष्य बताया है । इनके नाम से एक चर्या मिलती है ।

१. वही, पृ० १६१ ।

२. भूपेन्द्र नाथ दत्त : मिस्टिक टेल्स आफ लामा तारानाथ, पृ० १२ ।

३. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली, पृ० १६५ ।

४. राहुल सांकृत्यायन : पुरातत्व निबन्धावली, पृ० १६३ ।

५. वही, पृ० १५१ ।

शैव मुक्तक कवि और काव्य :

लल्लेश्वरी—काश्मीरी शैव कवियों में कवियत्री लल्लेश्वरी का सर्वाधिक महत्त्व है। इनकी जीवनगत समस्याएँ तथा भाव बहुत कुछ मीरा से मिलते-जुलते हैं। लल्लेश्वरी का जन्म एक परम पवित्र ब्राह्मण कुल में काश्मीर के पायपुर ग्राम में सं० १४०० वि० के लगभग हुआ था। लल्लेश्वरी के बचपन का जीवन चमत्कारपूर्ण था उन्हें प्रेम का आवेश हो आया करता था। वे रह-रहकर किसी दिव्यतम चिन्मय शक्ति के विद्योत में तड़प उठती थी। उन्होने अपने जीवन में किसी प्रकार का आडम्बर नहीं आने दिया। समुराल का जीवन उनके लिए अमित कष्टप्रद था। सासु ने उनके गृह प्रवेश के बाद ही अनेक यत्ननाये देना आरम्भ कर दिया पर लल्लेश्वरी ने उनका तनिक भी विरोध नहीं किया।^१ प्रसिद्ध भूषी सन्त सैय्यद अली हमदानी से लल्लेश्वरी की भेट थी ऐमा उल्लेख मिलता है। अतः प्रस्तुत कवियित्री नामदेव, कबीर आदि की समकालीन थी। गृहस्थी से ऊढ़कर लल्लेश्वरी ने घर द्वार त्याग कर एक प्रसिद्ध शैव सन्त से दीक्षा ली।

लल्लेश्वरी वाक्यानि

लल्लेश्वरी ने शिव की प्रमन्नता के लिए निष्काम भाव में अनेक गीत गाये हैं। शिव को बाहर खोजना व्यर्थ है। शिव तो शरीर के अन्दर ही उपलब्ध है।^२ शिव, केशव, जिन मान्न नाम भेद है। ससार के रोग से अज्ञान्त अबला लल्लेश्वरी इन सब से कल्याण कामना करती है। विशुद्ध बोध के अमृत में पान से स्वस्थ भक्ति को, निन्दा स्तुति, पूजा, हर्ष, विषाद आदि की कोई परवाह नहीं है।^३ वह अजपा जाप की स्थिति तक पहुँच चुकी है। उसके लिए पुष्पादि द्रव्यों की पूजा अनुपयोगी हो गयी है। वह गुरु के उपदेश से शुद्ध आत्मा से शिव की अर्चना करती है। वह कहती है—

यिह् यिह् कर सुष् अर्चुन
यिह् रस्रि उच्चर्यम् तिथ् ननुर् ।
इय् यिथ् लयम् देहस् परिच्छय
सुष् परमशिवुन तनूदुर ॥५८॥

१. रामलाल : भारत के सन्त-महात्मा, पृ० १६० ।

२. लल्लेश्वरी वाक्यानि, छं० ३, पृ० २ ।

३. वही, छं० ६, पृ० २१ ।

जो काम करती हूँ वही पूजा है। जो बोलती हूँ वही मन्त्र है। जो आता है वही योग है। मेरा द्रव्य ही यहाँ तत्त्व है। शिव से सभी तरह के आनन्दों की प्राप्ति होती है। वे माता के रूप में दूध पिलाते हैं। भार्या के रूप में विलास की अनुभूति कराते हैं। माया रूप में जीव को मुग्ध करते हैं। मायावी शिव का ज्ञान गुरु ही करा सकते हैं।^१

‘लल्लेश्वरी वाक्यानि’ या ‘लल्ला वाक्यानि’ में कुल ६० गीत एकत्रित किये गये हैं। इसकी भाषा काश्मीरी अपभ्रंश है जिसमें संस्कृत तत्सम शब्दों का प्रयोग अधिक होने लगा है किन्तु विभक्तियों को छोड़कर सीधे प्रयोग की प्रवृत्ति प्रधान है।

शितिकंठाचार्य

‘महानय प्रकाश’ के रचयिता शितिकंठाचार्य का काल १५वीं शताब्दी है^२ जब अपभ्रंश भाषा काश्मीरी का रूप ग्रहण कर रही थी। महानय प्रकाश के एक छन्द में शितिकण्ठ का नाम आया है जो किसी अन्य व्यक्ति द्वारा जोड़ा गया है—

पावेत इहु कमु पभुस पसाव
शितिकण्ठस गत जम्मु फितायु।
तेन मि महजन खलित प्रसावे
तेमारवेमहनयपरमायु ॥१॥^३

इस छन्द से कवि के जीवन चरित पर कोई प्रकाश नहीं पड़ता।

महानय प्रकाश

‘महानय प्रकाश’ में लगभग ६४ अपभ्रंश छन्द हैं जो १४ उदयों में विभक्त किये गये हैं। यह एक दार्शनिक कृति है जिसमें शैव दर्शन के त्रिक् सम्प्रदाय का विवेचन प्रस्तुत किया गया है। सृष्टि रचना, गुरु, महिमा आदि का बड़ा गूढ़ विवेचन है। ग्रंथ पर्याप्त नीरस है। काव्य की दृष्टि से इसका कोई विशेष महत्त्व नहीं है। भाषा के विकास की दृष्टि से इस कृति से काश्मीरी अपभ्रंश

१. वही, पद ५४।

२. डा० रामसिंह तोमर : प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य तथा उनका हिन्दी पर प्रभाव, पृ० १८७।

३. महानय प्रकाश, पृ० १३७।

के बदलते रूप तथा आगे चलकर हिन्दी में संस्कृत तत्सम शब्दों के आगमन की प्रवृत्ति का अनुमान किया जा सकता है।

परार्त्रिंशिका

अभिनव गुप्त रचित 'परार्त्रिंशिका' में कुछ अपभ्रंश पद मिलते हैं। ये पद्य दार्शनिकता से इतने बोझिल हैं कि इनका अर्थ निकाल पाना भी कठिन है। नीचे एक पद दिया जा रहा है जिसमें देवी की प्रार्थना की गयी है—

पफलिउ फुरइ फुरण

अवि आरिणा होइ पराबर

अवर विइहण

देवि विसरिम ऊ उ ।^१

'परार्त्रिंशिका' का रचनाकाल बहुत कुछ निश्चित है। अन्तः साक्ष्य के आधार पर वे काश्मीर में दसवीं शताब्दी के अन्त और ग्यारवीं शताब्दी के प्रारंभ में वर्तमान थे।^२

विशुद्ध लौकिक कवि और काव्य

अद्दहमाण

अद्दहमाण एकमात्र मुस्लिम कवि हैं जिन्होंने अपभ्रंश मुक्तक काव्य में महत्वपूर्ण योगदान किया है। अपनी प्रबन्धात्मक मुक्तक रचना 'सन्देश-रासक' (संनेहरासयं) में कवि ने अपने व्यक्तिगत जीवन के विषय में अल्प निर्देश किया है। कवि का जन्म-स्थान पश्चिम में स्थित म्लेच्छ देश है। उसके पिता का नाम मीरसेण था जो तन्तुवाय थे। कवि को प्राकृत काव्य तथा गीत काव्य का अच्छा ज्ञान था।^३ म्लेच्छ देश को मनुस्मृति में यज्ञीय देश के परे कहा गया है। किन्तु इससे म्लेच्छ देश की ठीक स्थिति का ज्ञान नहीं होता। 'जो हो यह अनुमान किया जा सकता है 'मिच्छ' या म्लेच्छ देश से अद्दहमाण का आशय आधुनिक पश्चिमी पाकिस्तान या उसी के आसपास कोई प्रदेश रहा होगा। 'संदेशरासक' में आए हुए सभी नगर उसी प्रदेश में पड़ते हैं।^४

१. संपा० मुकुन्दराम शास्त्री : परार्त्रिंशिका, पृ० ६५।

२. परार्त्रिंशिका, भूमिका, पृ० १४।

३. संदेशरासक, संपा० हजारी प्रसाद द्विवेदी एवं विश्वनाथ त्रिपाठी प्रथम प्रक्रम, छन्द ३-४।

४. वही, पृ० ७७।

‘संदेशरासक’ की भाषा तथा उसके द्वारा प्राप्त सूचनाओं के आधार पर श्री मुनि जिन विजय अद्वहमाण को मुहम्मद गोरी के आक्रमण से किंचित पूर्व ईसा की १२वीं शताब्दी का कवि मानते हैं।^१ ‘संदेशरासक’ में मुलतान को पश्चिमोत्तर भारत का प्रमुख तीर्थ कहा गया है। वास्तव में मुलतान की प्रसिद्धि मुहम्मद गोरी के आक्रमण के पूर्व अधिक थी। एक बार नष्ट होने पर यह नगर फिर से पूर्व ख्याति नहीं प्राप्त कर सका। विजयनगर तथा खभाल की समृद्धि चित्रण से पता चलता है कि कवि चालुक्यवंशी शासक सिद्धराज और कुमारपाल के शासनकाल के आस-पास हुआ था क्योंकि ये नगर इन राजाओं के काल में अधिक वैभवशाली थे। इन तथ्यों के आधार पर जिन विजय जी ने निष्कर्ष निकाला है कि ‘संदेशरासक’ मुहम्मद गोरी के आक्रमण (११६२ ई०) के पूर्व अथवा कुमारपाल की मृत्यु के पूर्व कभी लिखा गया होगा।^२ राहुल सांकृत्यायन ने अद्वहमाण को ११वीं शताब्दी का कवि माना है।^३ अगरचन्द नाहटा अद्वहमाण को १५वीं शताब्दी के आसपास मानते हैं।

संदेशरासक

कवि ने ‘संदेशरासक’ को तीन प्रक्रमों में विभाजित किया है। प्रथम प्रक्रम में वह अपना परिचय प्रस्तुत करता है तथा काव्य-रचना की आवश्यकता तथा औचित्य पर प्रकाश डालता है। उसका तर्क है कि पंडितजन का कुकविता से सबध नहीं रहता और अबुधजनो का अबुधत्व के कारण कविता में प्रवेश ही नहीं होता। इसलिए जो न मूर्ख हैं और न पण्डित बल्कि मध्यम कोटि के हैं उनके मामले उसकी रचना पढ़ी जाय। यह ‘संदेशरासक’ अनुरागियों का रतिगृह, काण्डियों का मन हरनेवाला, मदन के माहात्म्य को प्रकाशित करनेवाला, विरहणियों के लिए मकरध्वज और रसिकों के लिए विशुद्ध रस सजीवक है।^४ दूसरे प्रक्रम में विजयनगर की कोई कृशांगी श्रेष्ठ रमणी आँसू पोछती, अंग मोड़ती तेजी से किसी पथिक की ओर जाती हुई दिखाई देती है। विरहिणी

१. स० हरिवल्लभ भायाणी, मुनि जिन विजय : संदेशरासक, प्रिफेस, पृ० १२।

२. स० मुनि जिनविजय : संदेशरासक प्रि०, पृ० १२।

३. राहुल सांकृत्यायन : हिन्दी काव्यधारा, पृ० १६२।

४. स० हजारी प्रसाद द्विवेदी, एवं विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेशरासक—भूमिका. पृ० १०४।

नायिका का सौन्दर्य चित्रण, प्रियतम की निर्दयता का चित्रण, स्तम्भतीर्थ का वर्णन इसी प्रक्रम में हुआ है। तृतीय प्रक्रम में षड्भक्तुओं का प्रभावात्मक वर्णन किया गया है।

‘संदेशरासक’ में एक विरहिणी नायिका के अनेक भावों को एक हल्के कथा सूत्र में बांधा गया है। कृति में वियोग शृंगार प्रमुख है। कवि ने परम्परित तथा मौलिक उपमाओं से काव्य को मधुर तथा सुष्ठु बनाया है। ‘संदेशरासक’ को भाषा हेमचन्द्र के बाद की अपभ्रंश है जिसमें ग्राम्य तत्त्वों की अधिकता है किन्तु कहीं-कहीं संस्कृत तत्त्वम शब्दावली का भी अपभ्रंशीकरण हुआ है।

स्फुट तथा उद्धृत मुक्तक काव्य

अपभ्रंश के अधिकांश विष्णुदत्त मुक्तक व्याकरण तथा छंद के शास्त्रीय ग्रंथों में उद्धृत मिलते हैं तथा कुछ मुक्तक गद्यांशों के बीच में स्फुट रूप से पाये जाते हैं।

१—प्राकृत लक्षण :

व्याकरण ग्रंथों में अपभ्रंश का सर्वप्रथम उल्लेख प्राकृत लक्षण में हुआ है। इसके लेखक चंड है। चंड ने दो अपभ्रंश दोहों को उद्धृत करते हुए योगी को आत्मा को जानने का उपदेश दिया है। चंड का समय ईसवी छठी शताब्दी माना जाता है।^१

२—ध्वन्यालोक :

ध्वन्यालोक के रचयिता आनन्दवर्धन ने एक अपभ्रंश दोहा उद्धृत किया है। इसमें मनुष्य को उपदेश देते हुए कहा गया है कि अपना समझने वाले मनुष्य को काल वर्जित करता है लेकिन तो भी वह जनार्दन का ध्यान नहीं करता है।^२

३—स्वयंभू छंद :

‘स्वयंभू-छंद’ के लेखक प्रसिद्ध जैन कवि “पद्म चरित” के रचयिता स्वयंभू हैं। स्वयंभू का समय ८००-६०० ई० के बीच माना जाता है।

स्वयंभू छंद में प्राकृत तथा अपभ्रंश के बहुत से पद उद्धृत हैं। इनमें कतिपय मुक्तक राम रावण कथा के किसी अंग को चमत्कृत करते हैं।

१ ए० एन० उपाध्ये : परमात्म प्रकाश : भूमिका, पृ० ६६।

२. आनन्द वर्धन : ध्वन्यालोक, पृ० ४५।

इसमें महाभारत के कथा-प्रसंगों से संबंधित मुक्तक भी पाये जाते हैं।

अपभ्रंश मुक्तक साहित्य में कृष्ण और राधा के संदर्भ कम उपलब्ध होते हैं। किन्तु 'स्वयंभू-छन्द' में उद्धृत कृष्ण और राधा संबंधी मुक्तक निश्चय ही काव्य की दृष्टि से उच्चकोटि के हैं। कृष्ण यद्यपि सभी गोपियों को सादर मुष्ण निगाहों से देखते हैं किन्तु राधा पर जहाँ कहीं भी दृष्टि पड़ती है (पर उममें कुछ और ही मर्म है) स्नेह में प्रलिप्त दग्ध नेत्रों को उधर प्रवृत्त होने से कौन रोक सकता है :—

सब्व गोविन्द जइ बि जोएह । हरि सुटु वि आअरेण

देइ दिठि जहिं कहिं बि राही (राधा)

को सबइ संवरेनि । डड्डअण नेहें पत्तोइ । ॥^१

इसमें शृंगार से सम्बद्ध चमत्कारी उत्प्रेक्षाएँ मिलती हैं। किसी नायिका के स्तनों के ऊपर सहधिर नखक्षत ऐसा लगता है मानों मदन के घोड़े के वेगपूर्वक दौड़ने के कारण उसके पदाघात (खुरों) से घाव हो गया :—

कह बि सहहरइं । दिठइं णह व (र) वइं ।

अण सहरोपर सुपउत्ताइं । वेगे वलगाहो ।

मअण तुरंग हो । णं पइ छुड्डुड्डु दुक्खत्ताइं ॥^२

पुरातन प्रबंध संग्रह :

इसमें अनेक प्रबंधों (लघुरूप) का संग्रह है। इन प्रबंधों के बीच कुछ अपभ्रंश पद्य उद्धृत मिलते हैं। नगर वर्णन, यशवर्णन, पुत्र होने का आशीर्वाद, युद्ध-वर्णन आदि इन मुक्तकों के कथ्य हैं। जयचन्द्र जब दुःसह प्रस्थान करता है तो पृथ्वी धँस जाती है। रास्ते में पड़ने वाले राजा भाग जाते हैं। शेष नाग जंका से अपनी मणि छोड़ देता है। घोड़ों के खुर से वह हत हो जाता है। धूल-चारो ओर फैल कर यश के साथ कवियों तक पहुँचती है :—

जइतचन्दु चक्कवइ देव तुह दुसह पयाणउ ।

धरणि घसवि उद्धसइ पडइ रायह भंगणओं ।

सेसु मणिहिंसंक्रियउ मुक्कु हयखरि सिरि खंडिओ ।

१. स्वयंभू-छन्द, १०. २, पृ० ५६ ।

२. स्वयंभू छंद १२ ३ पृ० ५८

तठुओ सो हर घवलु धूलि जसु चिय तणि मंडिओ ।
उच्छलीउ रेणु जसगि गय सुकवि ॥^१

प्रबन्ध-चिन्तामणि :

‘प्रबन्ध-चिन्तामणि’ की रचना मेरुतुङ्गाचार्य ने सन् १३६१ में की थी ।^२ इन्होंने सूलराज, विक्रम, मुंज आदि राजाओं से संबंधित अनेक मुक्तक उद्धृत किये हैं । इन मुक्तकों में मुंज सम्बन्धी मुक्तक अत्यधिक हृदयद्रावक हैं । कहा जाता है कि मुंज तैलंग देश के राजा की बहन मृणालवती से प्रेम करते थे । मृणालवती ने मुंज को धोखा दे दिया । तैलंगाधिपति ने मुंज को बन्दी बनाकर अनेक तरह से ताड़ना दी । मुंज स्त्री जाति पर कभी भी विश्वास न करने की सलाह देते हैं :—

सउ चित्तइ सट्ठी भमहं (?) बसोसडाहियाइ ।

अम्मी तेनर डड्ढसी जे बीससइं तियाह ॥

(वे नर मुख हैं जी स्त्री पर विश्वास रखते हैं^३ क्योंकि स्त्रियों के चित्त में सौ मन में साठ और हृदय में बत्तीस आदमी बसते हैं ।) रस्सी से बाँधकर घुमाये जाते हुए मुंज को अत्यधिक आत्मग्लानि होती है । वह अपने मन में सोचता है कि बंदर के समान डोरी में बाँधकर घुमाये जाने से अच्छा था कि मुंज बचपन में डोली के टूट जाने से मर क्यों नहीं गया या आग में जलकर राख क्यों न हो गया :—

भोली तुट्टवि कि न मुउ कि हुउ छारह पुंजु ।

हिंडइ दोरी दोरियउ जिम संकहु तिभ मुजु ॥

अन्य दोहों में भाग्य का परिवर्तन, लक्ष्मी की चपलता आदि पर प्रकाश डाला गया है ।

प्रबन्ध-कोश

राजशेखर सूरि रचित ‘प्रबन्ध कोश’ (विक्रम संवत् १४०५) में सुभाषित, उपदेशात्मक तथा शृंगारिक अनेक तरह के अपभ्रंश पद्य मिलते हैं ।

१. पुरातन प्रबंध संग्रह, पृ० १२० ।

२. डॉ० रामसिंह तोमर : प्राकृत अपभ्रंश साहित्य तथा उनका हिन्दी पर प्रभाव, पृ० १६६ ।

३. प्रबन्ध चिन्तामणि, पृ० २३ ।

१०० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

कुमार पाल को संबोधित करते हुए कवि कहता है कि मन में किसी तरह की चिन्ता मत करो जो तुम्हारी (भव) रज्जु समाप्त कर दे उसी की चिन्ता करो :—

कुमारपाल मन चिंत चितिह किपि न होइ ।

जिणि तुह रज्जु सम्माप्पिउ चित करैसइ सोइ ॥^१

कही-कही ऊहात्मक वियोग का भी वर्णन मिलता है। मुग्धा के आँसुओं को रोकने के लिए दोनों हाथों को पीछे किए हुए पथिक पुलिंद पशु की तरह जल पी रहा है :—

पसु जेम पुलिंदउ पउ पियइ पंथिउ कवणिण कारणिण ।

करवेवि करपिअ कज्जलिण मुट्ठह अंसु निवारणिण ॥^२

‘प्रबन्ध-कोश’ में अधिकतर दोहा छन्द प्रयुक्त है किन्तु सोरठा के भी प्रयोग मिलते हैं ।

प्राकृतानुशासन :

ऐहिक मुक्तक काव्य के अध्ययन में हेमचन्द्र रचित ‘प्राकृतानुशासन’ का विशेष महत्त्व है । इसमें शृंगारिक, नीतिपूर्ण, सुभाषित, भक्तिपरक, वीर-रसात्मक करीब १७६ पद्य उद्धृत हैं । शृंगाररस के जितने पक्ष हो सकते हैं वे सभी इसमें मौजूद हैं । नायिकाओं का सौन्दर्य चित्रण, परकीया का विलास, नायक और नायिका के बीच सखी और दूती की भूमिका, सकेतस्थल, प्रिय-दर्शन से उत्पन्न सुख की अनुपम अनुभूति, मान प्रसंग, संभोग, प्रवास आदि का उत्कृष्ट वर्णन है ।

नायक और नायिका युद्ध में भी सहयोगी हैं अतः कुछ मुक्तकों में वीररस का भी अच्छा परिपाक है ।

छन्दोऽनुशासन :

‘छन्दोऽनुशासन’ में लगभग ढाई सौ उद्धृत (स्वरचित) मुक्तक हैं । जैसी वचन विदग्धता उनके व्याकरण में संग्रहीत अपभ्रंश पद्यों में मिलती है वैसी ‘छन्दोऽनुशासन’ के अपभ्रंश पद्यों में नहीं । मुक्तकों के विषय अधिकतर शृंगारिक हैं । कुछ मुक्तक प्रकृति का मादक तथा प्रभावकारी चित्रण प्रस्तुत

१. प्रबन्ध कोश, पृ० ५१ ।

२ वही- पृ० ५२ ।

करते हैं। प्रकृति में गर्जनशील घन ही मर्दल के समान बजते हैं। नभतल में चंचल बिजली नृत्य करती है। मयूर गाते हैं। इस मनोहर संगीत नृत्य से पावस लक्ष्मी युवकों के मन को आकुल कर देती है।^१ बादल की गरज पर प्रवासित नायक को आश्चर्य होता है।

हेमचन्द्र का समय :

लौकिक मुक्तकों के उद्धरणकर्ता तथा रचयिता हेमचन्द्र का जन्म सं० ११४५ वि० में गुजरात के धन्धूका ग्राम में हुआ था। उनका वचन का नाम चंगदेव था। दीक्षा के बाद उनका नाम सोमचन्द्र पड़ा। सं० १११६ में गुरु की गद्दी पर बैठने के पश्चात् सूरि आचार्य की उपाधि धारण की और जैन साधको की प्रथा के अनुसार उनका नाम हेमचन्द्र रखा गया। उनके पहले आश्रयदाता चौलुक्य राजा जयसिंह सिद्धराज (११५०-११६६) थे। वह शैवमत के अनुयायी थे। जयसिंह की मृत्यु के पश्चात् कुमारपाल गुजरात के राजा हुए। हेमचन्द्र का देहावसान सं० १२२६ वि० में हुआ।

सरस्वती-कंठाभरण :

‘सरस्वती-कंठाभरण’ के रचयिता भोज ने अपनी इस पुस्तक में करीब १८ अपभ्रंश छन्दों को उद्धृत किया है। ये छन्द शृङ्गार तथा ऋतु-वर्णन से संबंधित हैं। भाषा पर विचार करने से ज्ञात होता है कि इसमें प्राकृत की तुलना में अधिक अन्तर नहीं है।

शृंगार-प्रकाश :

‘शृंगार-प्रकाश’ में भी कुछ अपभ्रंश उदाहरण दिये गये हैं जो शृंगारिक हैं। कुछ छन्द ऐसे हैं जो सरस्वती कंठाभरण तथा शृङ्गार-प्रकाश दोनों में पाये जाते हैं :—

अणोणोर्णेहि	सुचरिअ	सअहि	अणुदिण
अप्पणावि	णहु	महुपि	वड्ढिअ
माणु।			
×	×	×	
अहं	अप्पाणेण	समाणु	॥ ^२

१. छन्दोऽनुशासन ४३. १, पृ० २२२।

२. जी० आर० जोसिर : शृङ्गार-प्रकाश, पृ० ३७५।

कुमार पाल को संबोधित करते हुए कवि कहता है कि मन में किसी तरह की चिन्ता मत करो जो तुम्हारी (भव) रज्जु समाप्त कर दे उसी की चिन्ता करो :—

कुमारपाल मन चित चितिह किप्पि न होइ ।

जिणि तुह रज्जु सम्माप्पिउ चित करैसइ सोइ ॥^१

कहीं-कहीं ऊहात्मक वियोग का भी वर्णन मिलता है। मुग्धा के आसुओं को रोकने के लिए दोनों हाथों को पीछे किए हुए पथिक पुलिंद पशु की तरह जल पी रहा है :—

पसु जेम पुलिंदउ पउ पियइ पंथिउ कवणिण कारणिण ।

करवेवि करंपिअ कज्जलिण मुडहु अंसु निवारणिण ॥^२

‘प्रबन्ध-कोश’ में अधिकतर दोहा छन्द प्रयुक्त है किन्तु मोरठा के भी प्रयोग मिलते हैं ।

प्राकृतानुशासन

ऐहिक मुक्तक काव्य के अध्ययन में हेमचन्द्र रचित ‘प्राकृतानुशासन’ का विशेष महत्त्व है। इसमें शृंगारिक, नीतिपूर्ण, शुभांगित, भगिनपङ्क, वीर-रसात्मक करीब १७६ पद्य उद्धृत हैं। शृंगाररस के जितने पक्ष द्यो मकते हैं वे सभी इसमें मौजूद हैं। नायिकाओं का सौन्दर्य चित्रण, परकीया का विलास, नायक और नायिका के बीच सखी और दूती की भूमिका, सकेतस्थल, प्रिय-दर्शन से उत्पन्न मुख की अनुपम अनुभूति, मान प्रसंग, सभोग, प्रवास आदि का उत्कृष्ट वर्णन है।

नायक और नायिका युद्ध में भी सहयोगी हैं अतः कुछ मुक्तकों में वीररस का भी अच्छा परिपाक है।

छन्दोऽनुशासनः

‘छन्दोऽनुशासन’ में लगभग ढाई सौ उद्धृत (स्वरचित) मुक्तक हैं। जैसी वचन विदग्धता उनके व्याकरण में संग्रहीत अपभ्रंश पद्यों में मिलती है वैसी ‘छन्दोऽनुशासन’ के अपभ्रंश पद्यों में नहीं। मुक्तकों के विषय अधिकतर शृङ्गारिक है। कुछ मुक्तक प्रकृति का मादक तथा प्रभावकारी चित्रण प्रस्तुत

१. प्रबन्ध कोश, पृ० ५१ ।

२. वही, पृ० ५२ ।

१०२ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

भोज का समय :

डा० भाडारकर का विचार है कि भोज दसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में हुए थे । पी० वी० काणे ने भी इस समय का समर्थन किया है ।^१

प्राकृत-पैगलम् :

परवर्ती अपभ्रंश के मुक्तक 'प्राकृत-पैगलम्' में उपलब्ध होते हैं । 'प्राकृत-पैगलम्' के संग्रहकर्ता के विषय में निश्चित नहीं है । डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी लक्ष्मीधर को इसका संग्राहक मानते हैं ।^२ डॉ० भोलाशंकर व्यास किमी मागध (चारण या भाट) को इसका संग्राहक मानते हैं ।^३ 'प्राकृत-पैगलम्' में हम्मीर, सुलतान खोरासान और उल्ला साही तथा तुल्क आदि राजाओं तथा शब्दों का उल्लेख है । प्रस्तुत कृति पर अनेक संस्कृत टीकाएँ मिलती हैं जो सोलहवीं शती के पीछे की हैं । अनेक विवरणों पर विचार करते हुए डॉ० व्यास ने 'प्राकृत-पैगलम्' की उपरिष्ठत सीमा हम्मीर (१३०१) ई० तथा निम्नतम सीमा दामोदर (१४००) ई० मानी है । इस समय सीमा को और कम करने पर हम कह सकते हैं कि 'प्राकृत-पैगलम्' का संग्रहकाल हरि सिंह-देव तथा ब्रह्मदेव के समय से कुछ ही पुराना है तथा यह चौदहवीं शती का प्रथम चरण मजे से माना जा सकता है ।^४ 'प्राकृत-पैगलम्' में उदाहरण-स्वरूप प्रयुक्त मुक्तकों में श्रुतु-चित्रण, यश-वर्णन तथा कही-कही सामान्य जन की आकांक्षाओं को व्यक्त किया गया है । शिव तथा कृष्ण से संबंधित स्तुति-परक पद्य भी हैं ।

१. वी० वी० काणे : संस्कृत काव्यशास्त्र का इतिहास, पृ० ३२५-३२६ ।

२. डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी : हिन्दी साहित्य, पृ० ६ ।

३. डॉ० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत-पैगलम् (भाग २), पृ० २५ ।

४. वही पृ० २०

अपभ्रंश मुक्तक-काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव

धार्मिक प्रवृत्ति :

पिछले अध्याय में अपभ्रंश मुक्तक काव्य के स्वरूपात्मक विकास के अन्तर्गत अपभ्रंश मुक्तकों की धर्मपरकता की ओर निर्देश किया जा चुका है। जैनधर्म, जैवधर्म, बौद्धधर्म (सिद्धादि) को व्यक्त करने के लिए जिन मुक्तकों को माध्यम बनाया गया है उनमें नीति, धर्म, आचार, रहस्यवाद आदि सभी कुछ समाहित हो गये हैं। किसी एक रचना को पूर्णतया धार्मिक नहीं कहा जा सकता है यद्यपि धर्म विशेष से संबंधित अनेक मुक्तक कृतियाँ उपलब्ध हैं। धार्मिक मुक्तकों के अन्तर्गत उन समस्त आचारपरक, नैतिकता तथा विशिष्ट धार्मिक मान्यताओं से युक्त मुक्तकों को सम्मिलित किया जा सकता है जो अधिक गूढ़ और रहस्यपूर्ण नहीं हैं। सर्वमान्य तथा प्रचलित रूप से जैनधर्म, जैवधर्म और बौद्धधर्म तीनों में पारस्परिक अन्तर पाया जाता है। इस दृष्टि से मुक्तकों की भी विविध प्रवृत्तियाँ दृष्टिगोचर होती हैं।

जैन मुक्तककारों ने द्रव्य व्यवस्था, द्रव्य-भेद, जीव, अजीव (पुद्गल, धर्म, अधर्म, आकाश काल, आत्मा की अवस्था, आत्मा और परमात्मा का संबंध आत्मा तथा कर्म, आखव-मंवर-निर्जरा, मोक्ष, ब्रह्म की अनुभूति, पंचेन्द्रिय नियन्त्रण, बाह्य अनुष्ठान, पुण्य-पाप आदि का वर्णन किया है। इनमें कुछ ऐसे पारिभाषिक शब्द प्रयुक्त हुए हैं जो इन मुक्तकों को जैनधर्म से संलग्न करते हैं। यद्यपि ये सभी मुक्तक धार्मिक हैं किन्तु इनमें कुछ गूढ़ रहस्यवादी तत्त्व भी समाहित हैं इसलिए इन्हें जैन रहस्यवाद के अन्तर्गत माना जाता है। धार्मिक आचारपरक मुक्तकों के प्रमुख संग्रह हैं 'सावयधम्म दोहा 'चर्चरी', 'उपदेश रसायन रास', 'कालम्बरूप कुलक', 'संयम मंजरी।' जैसे अन्य कृतियों में भी इस तरह के दोहे प्राप्त हैं। 'सावयधम्म दोहा' में श्रावकों को उपदेश दिया गया है। मनुष्य को धार्मिकता तथा नैतिकता से विचलित करनेवाले तत्त्वों का विघ्नेषण किया गया है। कवि कहता है कि मनुष्य जीवन दुर्लभ है। मनुष्यत्व का सार मुख है। सुख धर्म पर आधारित है किन्तु सामान्य लोगो के द्वारा बताये गये धर्म में मंगल या अमंगल की शंका उत्पन्न हो सकती है इसलिए उसी धर्म का पालन करना चाहिए जो त्रिकाल जाता, सर्वदोषो से

रहित केवल ज्ञानी अरहन्त के द्वारा कहा गया है।^१ दर्शन ब्रत त्याग, ब्रह्मचर्य, आरंभ, त्याग, परिग्रह त्याग, अनुमति त्याग और उद्दिष्ट त्याग आदि ग्यारह प्रकार के श्रावक धर्म के पालन की सलाह दी गयी है। किन्तु ये ग्यारह स्थान सम्यक्त्व रहित जीव के लिए अप्राप्त है। सम्यक्त्व के लिए तो शंकादि आठ दोष, आठ मद और तीन झूठता का परित्याग करना चाहिए। मद्य, मांस तथा मद्यु का परिहार करना चाहिए। कवि, मद्यपान वेश्यावृत्ति तथा परस्त्री गमन की निन्दा करता है। धार्मिक जीवन में दान का महत्त्व पात्र, अपात्र के विवेक पर निर्भर है अपात्र को दिया हुआ दान ऊसर जमीन की खेती की तरह निष्फल होता है।^२ स्पर्शेन्द्रिय का लालन न करना, जिह्वेन्द्रिय का सवरण करना, घ्राणेन्द्रिय को वश में करना, नेत्रेन्द्रिय को रूप से विरक्त करना, कर्णेन्द्रिय को मनमोहक गीत से निरभिलपित करना आदि सच्चे साधक के कर्तव्य है।

धार्मिक तथा आध्यात्मिक जीवन दोनों में गुरु का विशेष महत्त्व माना गया है। सुगुरु, कुगुरु की सही पहचान भी आवश्यक है। सुगुरु, कुगुरु यद्यपि बाहर से समान दिखाई देते हैं किन्तु कुगुरु के अन्तर में व्याधि भरी रहती है। जैन कवि जिन वल्लभ का वर्णन बड़े ही पक्षपातपूर्ण ढंग से करते हैं। उन्हें व्याकरण, शुभ लक्षण, शब्द-अशब्द, यति, छन्द, गुरु, लघु आदि का ज्ञान तो है ही साथ ही अपूर्व नवरसयुक्त काव्य रचना की शक्ति भी है। जिन वल्लभ के आगे लोक कवि कालिदास, माघ, वाक्पति आदि कवि कीर्ति नहीं पाते। कवियों का चैत्यगृह वर्णन जैनधर्म के आचारानुकूल है। चैत्य-गृह में रात्रि में रथभ्रमण निषिद्ध है। वहाँ श्रावक जिन-प्रतिमा की प्रतिष्ठा नहीं करते। श्रावक ताम्बूल भक्षण नहीं करते न जूता पहनते हैं। हास, क्रीडा, होडा, रोप कीर्ति निमित्त धनदान निषिद्ध है। 'संयम-मंजरी' में संयम के महत्त्व को प्रकाशित करते हुए कहा गया है कि संयम मोक्ष का द्वार है, जो व्यक्ति संयम का पालन नहीं करता उसके लिए संसार दुस्तर है।^३

हिन्दी मुक्तकों पर प्रभाव

हिन्दी साहित्य का भक्ति काव्य कुछ हद तक धार्मिक काव्य भी कहा जा सकता है किन्तु उसमें मात्र आचारपरक धार्मिकता नहीं है। आचारपरक नैतिक

१. देवसेन : सावयधम्म दोहा, दोहा नं० ४, ५ पृ० १।

२. वही, पृ० ४, ५, दोहा ४५, ५०, ५१, ८३।

३. महेस्वरसूरि : संयम मंजरी, दोहा नं० २।

भाव ईश्वर और भक्त के संबन्धों को प्रगाढ़ बनाने के निमित्त मात्र होते हैं। भक्त कवियों की आचारपरकता लोक मान्यता पर आधारित है किन्तु हिन्दी मुक्तक-काव्य-परम्परा में कुछ जैन कवियों का एक ऐसा वर्ग है जो इस परम्परा से विशेष रूप से प्रभावित है। बनारसीदास, भगवतीदास, रूपचन्द्र, ब्रह्मादीप, आनन्दधन, यशोजिजय आदि इसी वर्ग के कवि हैं। तुलसी और सूर में आचारपरकता का पूरा-पूरा समर्थन मिलता है। तुलसीदास अपने मुक्तकों में मानवीय विकारों पाखण्ड काम, मोह, भ्रम, निन्दा आदि के निराकरण पर विशेष जोर देते हैं। उन्होंने गुरु-सेवा, बड़ों का आदर, भ्रातृ-स्नेह आदि से लोकधर्म की प्रतिष्ठा की है। तुलसी यद्यपि समन्वयवादी थे किन्तु ब्राह्मण धर्म के प्रति उनकी अधिक निष्ठा थी। तुलसी ने बार-बार नारियों से बचने का उपदेश दिया है जो जैन-परम्परा का प्रभाव जान पड़ता है। जैन-मुक्तक-काव्य में आगमों से लेकर क्रान्तिकारी कवि जोइन्दु, राममिह तक स्त्री-निन्दा के जितने विस्तृत तथा सूक्ष्म वर्णन मिलते हैं उतना अन्यत्र दुर्लभ है। यह परम्परा भक्ति काल के सभी भक्त कवियों में परिलक्षित होती है। सूरदास ने गुरु के साथ सत्संग तथा सदाचार की आवश्यकता बताई है। परीक्षित को भक्ति का उपदेश देते हुए शुकदेव, साधु संगति करने, पुराणादि सुनने, इन्द्रियों का निग्रह करने, काम, क्रोध, लोभ, मोह, त्यागने तथा नारी से बचने का उपदेश देते हैं।^१ मनुष्य के लिए कटुवचन, परनिन्दा, कुसंग, धन का संचय, गुरु ब्राह्मण, सन्त-सुजन का संग न करना, भगवद्भजन न करना, पर-पीडन करना, कुटुम्ब के साथ झूठने के कारण हैं।^२

सिद्धों की साधना अधिक अनुभूतिपरक, गूढ़ तथा अद्वैतवादी है। उनकी प्रत्येक रचना कुछ न कुछ रहस्यमय है। इसलिए उनके द्वारा रचित समस्त मुक्तकों को रहस्यवाद के अन्तर्गत सम्मिलित करके विवेचित किया गया है। धार्मिक मुक्तकों की सीमा का निर्धारण करते समय पहले ही इनमें आचार-परकता तथा नैतिकता का जिक्र किया जा चुका है। फिर इन सिद्धों की साम्प्रदायिक स्थिति बहुत स्पष्ट है जो कि उन्हें बौद्ध धर्म से सहज ही जोड़ देती है। जिस तरह जैनी अरहत, कैवली या जिन को अधिक महत्त्व देते हैं और वैष्णव राम तथा कृष्ण को उसी तरह सिद्ध भी जहाँ परमात्मा का नामकरण

१ ब्रजेश्वर वर्मा.: सूरदास, पृ० १६७।

२. मूरसागर-पद ३८८।

करते हैं वहाँ वे बुद्ध का नाम लेते हैं।^१ सिद्धों के काव्य में विवेचित शून्य, करुणा, आदि बौद्ध धर्म से प्रभावित हैं। सिद्धों ने 'शून्यता' के भौतिक प्रतीक के रूप में वज्र को ग्रहण किया। वज्रयात्रा का अर्थ है सब बुद्धों का ज्ञान। बौद्ध धर्म आगे चलकर महायान तथा हीनयान शाखाओं में विभक्त हो गया।^१ वज्रयानियों ने मंत्र, मूद्रा, मंडल, देवताओं को मिट्टि या निर्वाण में सहायक मानना आदि अनेक बातें महायान से ग्रहण की।^२

सिद्धों ने बाह्याडम्बरो से मुक्त आन्तरिक शुचिता प्रधान सहज धर्म चलाया। इस सहज का भी सिद्धों ने विस्तृत अर्थ प्रदान किया है। आगे चलकर सन्त-कवियों में इस धर्म को मान्यता मिली जिसमें बाह्य क्रिया विधानों, पूजा-पाठ आदि का निषेध था।

काश्मीरी अपभ्रंश में लिखित जैव-धर्म संबन्धी तीन रचनायें प्राप्त हुई हैं जिनमें से महानयप्रकाश परातिथिका दोनों बिल्कुल दार्शनिक हैं। तीसरी रचना 'ललेश्वरी वाक्यानि' अधिक काव्यात्मक तथा महत्त्वपूर्ण है। इसमें व्यक्त भावधारा बहुत कुछ सन्त कवियों के समान ही है जैसे शिव को शरीर के अन्दर मानना, निन्दा, स्तुति, पूजा, हर्ष आदि की कोई परवाह न करना, अजपा जाप आदि। शिव के साथ सभी सम्बन्धों की परिकल्पना सन्त कवियों में विशेष रूप से विकसित हुई। 'महानय प्रकाश' में सृष्टि की रचना के संदर्भ में नाद-बिन्दु आदि का उल्लेख मिलता है। सन्त कवियों में जो नाद-विन्दु आदि का उल्लेख मिलता है वह सिद्ध तथा नाथ सम्प्रदाय में ग्रहीत जान पड़ता है किन्तु शैव धर्म का ही यह प्रमुख तत्त्व है।

रहस्यवादी प्रवृत्ति :

रहस्य का अर्थ है गुह्य या अज्ञेय। स्थूल रूप से अज्ञात या छिपे हुए गूढ़ तत्त्व को जानने की अभिलाषा, उपाय आदि रहस्यवाद के अन्तर्गत आते हैं। सृष्टि के आदिमकाल से मानव के समक्ष प्रकृति के विविध रूप पहेली या रहस्य रूप में उपस्थित होते रहे। वह उन्हें जानने के लिए बौद्धिक, हार्दिक प्रयत्न करता रहा। सभ्यता तथा संस्कृति के सतत विकास के साथ अनेक अज्ञात चीजें ज्ञात होती गयीं। किन्तु वह परम शक्ति तथा उसकी विचित्र रचना अन्तिम रूप से अब भी नहीं जानी जा सकी। उसी परमात्म शक्ति का

१. पडिअ सअल सत्थ वखाणहिं. देहहिं बुद्ध वसन्त ण जाणहिं ।

२. डॉ० रामसिंह तोमर : प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य, पृ० १७२ ।

साक्षात्कार किंवा उसके साथ अभेद स्थापना का प्रयास ही रहस्यवाद का जन्मदाता है। संसार के सभी देशों तथा धर्मों में रहस्यवाद के तत्त्व किसी न किसी रूप में पाये जाते हैं। विद्वानों ने इसे धर्म की ही प्रगाढ़ अनुभूति मानी है। 'रहस्यवाद आत्मा और परमात्मा की एकता की सच्चा अनुभूति है इसके अलावा यह कुछ भी नहीं केवल धर्म की आधारभूत भावना है, प्रिगिल पेटीग्रान ने रहस्यवाद की प्रतीति मानव मस्तिष्क द्वारा सत्य के ग्रहण करने के प्रयास में मानी है।^१ डॉ० रामकुमार वर्मा के अनुसार 'जीवात्मा की उस अन्तर्निहित प्रवृत्ति का प्रकाशन है जिसमें वह दिव्य और अलौकिक-शक्ति में अपना अन्त और निश्चल संबंध जोड़ना चाहती है और यह संबंध यहाँ तक बढ़ जाता है कि दोनों में कोई अन्तर नहीं रह जाता।'^२

कायर्ड के अनुसार रहस्यवाद मस्तिष्क या मन की वह अवस्था है जिसमें आत्मा और ईश्वर के संबंध के अलावा सब कुछ विलीन हो जाता है।^३ प्रसिद्ध दार्शनिक बर्ट्रैंड रसेल ने रहस्यवाद के चार आधार निश्चित किये—

(१) ज्ञान की उस शाखा में विश्वास करना जो ऐन्द्रिय ज्ञान तर्क से भिन्न स्वयंसंबंध है।

(२) पाप-पुण्य दोनों का निषेध करके आत्मा और परमात्मा की एकता में विश्वास।

(३) समय तथा काल की सीमा की अस्वीकृति।

(४) संसार को माया, भ्रम तथा दिखावा मात्र मानना।^४

एक विद्वान् ने तो यहाँ तक कह दिया कि रहस्यवाद न अनुभव है, न प्रवचन, न मन की कोई क्रिया, न कोई कर्मकाण्ड। हमारी कोई भी इन्द्रिय कोई भी शक्ति इस रहस्यवाद की प्राप्ति में हमारी सहायता नहीं कर सकती। जब मन एकान्ततः निष्क्रिय हो जाता है तो उस एक परम ज्योति का साक्षात्कार होता है।^५

१. डीन इन्ग : मिस्टिसिज्म इन रिलिजन, पृ० २५।

२. वही, पृ० २५।

३. डॉ० रामकुमार वर्मा : कबीर का रहस्यवाद, पृ० ६।

४. डीन इन्ग : मिस्टिसिज्म इन रिलिजन पृ० २५।

५. बर्ट्रैंड रसेल : मिस्टिसिज्म एण्ड लाजिक, पृ० १६-१७

६. रामरतन भटनागर : रहस्यवाद, पृ० ६।

आलाव्यकाल के रहस्यवादी साधको का संबंध किसी न किसी रूप से समाज तथा धार्मिक सम्प्रदायो से जुड़ा था। यदि किसी धर्म के वे विरोधी थे तो किसी के समर्थक। अतः उनमें खंडन-मंडन की भी प्रवृत्ति आ गयी। उन्होंने अनुभूति से अलग बाह्याचारों का विरोध किया क्योंकि उपर्युक्त परिभाषा के अनुसार कोई अन्य शक्ति हमें इस एकात्मक अनुभूति में सहायता नहीं देती। इसलिए प्रस्तुत अध्याय में रहस्यवादी प्रवृत्तियों के अन्तर्गत आत्मा, परमात्मा, माया, सृष्टि, गुरु-महिमा आदि के साथ पुण्य-पाप, पुस्तकीय ज्ञान, मन, इन्द्रिय वशीकरण आदि के ऊपर व्यक्त विचारों को भी उद्घाटित किया गया है। रहस्यवाद का संबंध काव्य से जुड़ा हुआ है। दर्शन में जहाँ बुद्धि तथा तर्क की शुष्क प्रणाली के माध्यम से आत्मा-परमात्मा की एकता स्थापित करने का प्रयास किया जाता है वहाँ काव्य में भावना का प्रमुख स्थान रहता है। रामचन्द्र शुक्ल का कथन है कि दर्शन का जो अद्वैतवाद है काव्य में वही रहस्यवाद है। जयशंकर प्रसाद ने भी काव्य में आत्मा की संकल्पात्मक मूल अनुभूति की मुख्य धारा को रहस्यवाद माना।^१

रहस्यवाद पर योगधारा का भी प्रभाव परिलक्षित होता है। उपनिषद् के आत्मज्ञों में हम आर्य काल में चली आती हुई योगधारा का भी प्रभाव पाते हैं।^२ मिद्ध जाय तथा संत साहित्य साधनात्मक स्तर पर योग से इतना अधिक प्रभावित है कि योगपरक प्रवृत्तियों को अलग से विवेचित करने की आवश्यकता महसूस की गई।

आत्मा :

संसार के समस्त दर्शनों और संप्रदायों के साधको द्वारा आत्मा के स्वरूप को जानने के लिए पर्वोपि चिन्तना की गयी है। अनेक निष्कर्ष भी निकाले गये अतः उनके विविध मत तथा सिद्धान्त बन गये। वेदान्त, न्याय और मीमांसा में आत्मा को सर्वव्यापी स्वीकार किया गया है। सांख्य दर्शन जीव को जड़ मानता है। बौद्ध विचारकों ने आत्मा को शून्य माना है।^३ उपनिषदों में उसकी व्याख्या अणु से अणुतर तथा सूक्ष्म से सूक्ष्मतर रूप में की गयी। जैन कवि जोद्धु के अनुसार आत्मा नित्य ज्ञानमय तथा निरामय है। किन्तु

१. जयशंकर प्रसाद : काव्य-कला तथा अन्य निबन्ध, पृ० २० ।

२. रामचरण भटनागर : रहस्यवाद, पृ० ७ ।

३. वासुदेव सिंह : अपभ्रंश और हिन्दी में जैन रहस्यवाद, पृ० १४७ ।

अपभ्रंश सूक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दू पर प्रभाव : १०६

भ्रम के कारण उसने अपने स्वरूप को भुला दिया है। देह के सुख-दुख को आत्मा का सुख-दुख कल्पित कर लिया जाता है। शरीर के जन्म, जरा, मरण को आत्मा का जन्म, जरा, मरण, मान लिया जाता है। आत्मा न तो ब्राह्मण है, न वैश्य, न क्षत्रिय है न और कुछ। आत्मा न तो पुरुष है, न नपुंसक, ज्ञानी इसे अच्छी तरह से जानता है। आत्मा का कोई चिह्न नहीं है। आत्मा न तो पांडित है, न मूर्ख, न ईश्वर है। तक्षण, बाल, कुछ भी नहीं।^१

मुनि रामसिंह कहते हैं कि आत्मा वर्णहीन, आकारहीन, अवस्थाहीन, नित्य, ज्ञानमय तथा भावों से सम्भाव्य है। वह सत्त, निरंजन एवं शिव है इसलिए उसमें अनुराग करो—

वर्णविह्वल ज्ञानमय जो भावइ सम्भाव ।

सत्तु निरंजनु सो जि सिउ तहि किञ्चइ अणराउ ।^२

यद्यपि आत्मा का निवास शरीर के अन्दर ही है किन्तु वह शरीर से पूर्णतया भिन्न है। इसलिए शरीरजन्य सुख-दुख को आत्मा पर आरोपित नहीं करना चाहिए। ज्ञान के विस्फुरित होने पर साधक के मन में देह की दुच्छता तथा व्यर्थता का भाव दृढ़ तथा स्पष्ट हो जाता है। शरीर की सजावट, उबटन, तेल, मुमिष्ट आहार आदि उसे दुर्जन के प्रति किये गये उपकार की तरह निरर्थक प्रतीत होने लगते हैं।—

उबडलि चोप्पडि चिद्ध करि देहि सुमिट्ठाहार ।

समल बि देह गिरस्थ तय जिज दुज्जण उबधार ॥^३

महर्षिदिण मुनि ने आत्मा को कल मल रहित तथा अशरीरी माना है, गोरा, काला, दुर्बल आदि तो इस शरीर के गुण हैं :—

गोरउ कालउ दुबलउ बलियउ एउ सरीर ।

अप्पा पुणु कलि मल रहिउ, पुणचंतउ, असरीर ।^४

आणंदा ने आत्मा और परमात्मा को अद्वैत माना। उनकी दृष्टि में आत्मा

१. स० ए० एन० उपाध्ये : परमात्म प्रकाश, द्वितीय महाध्याय, दोहा० ८७, ८८, ६६, ६३ ।

२. पाटुड दोहा, दोहा ३८ ।

३. वही, दोहा १८ ।

४. महर्षिदिण मुनि : दोहापाटुड, दोहा ४० ।

११० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

संयम, भील सब कुछ है।^१ जैन दर्शन ने आत्मा की निजी कल्पना है क्योंकि उसमें आत्मा से अलग कोई भिन्न नियामक सत्ता नहीं मानी गयी है। आत्मा में ही निज स्वरूप ज्ञान के बाद ऐसी शक्ति आ जाती है कि वह परमात्मा बन जाती है। यद्यपि आत्म-द्रव्य एकरूप रहता है तिस पर भी पर्याय दृष्टि से उसमें भेद होता रहता है। जैन-कवियों ने आत्मा की तीन अवस्थाये निरूपित की है :—

(१) बहिरात्मा—आत्मा की वह अवस्था है जिसमें आत्मा अपने सच्चे रूप को नहीं पहचानता। वह देह तथा इन्द्रियो को ही आत्मवत् मानने लगता है। यह अवस्था अज्ञान या मूढ़ावस्था है।^२

(२) अन्तरात्मा—यह आत्मा की द्वितीय अवस्था है। इस अवस्था में आत्मा और शरीर के भेद का ज्ञान हो जाता है किन्तु अभी वह पूर्णज्ञानी नहीं होता। वह परम समाधि में स्थित रहता है तथा ज्ञानयुक्त विवेकी कहलाता है।^३

(३) परमात्मा—यह आत्मा की पूर्ण विकसित अवस्था है। इस अवस्था में पूर्ण ज्ञानी होता है। यह परम ब्रह्म की अवस्था है। लेकिन जैनियों का परब्रह्म वेदान्तियों के 'ब्रह्म' से सर्वथा भिन्न है। जैन आचार्यों के मत से प्रत्येक आत्मा अपना स्वतन्त्र एवं पृथक् व्यक्तित्व रखता है। वह किसी एक ही सर्वथा अद्वैत, अखण्ड परमात्मा का अंश नहीं है।^४ जोइन्दु मुनि कहते हैं कि सभी पर द्रव्यों से मुक्त, कर्म विमुक्त, ज्ञानमय आत्मा को परमात्मा समझना चाहिए :—

१. अप्पु गिरज्जणु परम सिउ अप्पा परमाणन्दु।

मूढ कुदेवण पूजियइ, आपण्दा रे गुह विणु भूलउ अन्ध।

२. ति पयारो अप्पा मुणहि पर अंतर बहिरप्पु।

पर सायहि अंतर सहिउ बहिरु चयहि जिभंतु ॥६॥ योगसार

मूढ वियक्खणु बंभु पर अप्पा तिविहु हवेइ।

देहु जि अप्पा जो मुणइ सो जणु मूढ हवेइ ॥१३॥ परमात्म प्रकाश

३. देहु त्रिभिण्णउ णाणमउ जो परमाणु ठिएइ।

परम समाहि परिट्ठयउ पंडिउ सो जि हवेइ ॥१४॥ परमा० प्रकाश

४. रा० वासुदेव सिंह अपभ्रंश और हिंदी में जैन

पृ० १२४

अप्या लद्धउ णाणसउ कम्म विमुक्के जेण ।

नेल्लिजि सयलु वि दग्धु परु सो परु मुणहि मणेण ।

सिद्ध-साहित्य सिद्धयान संबंधी विचारों का व्यक्त कोश है। सिद्धयान या सहजयान बौद्ध-दर्शन का ही विकसित तथा परिवर्तित रूप है। बौद्ध दर्शन को प्रायः अनात्मवादी दर्शन कहा जाता है किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि 'चित्त' जिसे वहाँ शुद्ध विज्ञान माना गया है विलकुल आत्मा के ही अर्थ में प्रयुक्त हुआ है।^१ सिद्धों ने भी आत्मा के स्थान पर चित्त शब्द का ही अधिक प्रयोग किया है। इनका चित्त सम्बन्धी विचार शंकर के अद्वैतवाद या उपनिषदिक विचारों से अधिक प्रभावित न होकर विज्ञानवाद से प्रभावित है। चित्त की आध्यात्मिक प्रकृति पर जोर देते हुए इन सिद्धों ने आन्तरिक चित्त और जगत (संसार) की अभिन्नता स्थापित की। उनका विचार है कि एक तत्त्व है जो चौदह भुवनो में निरन्तर स्थित है और वह तत्त्व-चित्त निरालम्ब स्थित है उसे अन्य किसी रूप में देखना भ्रान्ति है।^२ चित्त से ही भवनिर्माण विस्फुरित होता है। यह चिन्तामणि के तुल्य है। इसे प्रणाम करने से वांछित फल की उपलब्धि हो जाती है। चित्त का मूल परिलक्षित नहीं होता। जो व्यक्ति मूल रहित (चित्त) तत्त्व का चिन्तन करता है तथा गुरु के उपदेश में इसके अभिव्यक्त रूप को देखता है वह निपुणता से इसे जानकर परम सुख का अधिकारी बन जाता है।^३ चित्त ऐसे देव के समान है जो सर्वत्र विराजित है किन्तु अपने सहज रूप में किसी को दिखाई नहीं देता।^४ सरह ने परम पद में उसी तरह विलीन होने के लिए कहा जिस तरह नमक पानी में घुल जाता है—

जिमि लोण विल्लिजइ पाणिएहिं, तिम जइ चिन्तवि ट्ठइ ।

आपा दीसइ परहिं, तत्थ समाहिं काइ ॥^५

सन्त कवि दादू ने आत्मा और परमात्मा के विलय को नमक और पानी के दृष्टान्त से व्यक्त किया है। दोनों कवियों में अद्भुत समानता है—

१. निर्गुण साहित्य : सांस्कृतिक पृष्ठभूमि—डा० मोतीसिंह, पृ० १६८ ।

२. जिम बाहिर तिम अवभन्तर ।

चउदह भुवणे ठिअउ णिरन्तर ॥ चर्यांगीति कोष, पृ० १६४ ।

३. संपा० राहुल सांकृत्यायन : दोहा कोश, २३, २७, २८, पृ० ६-८ ।

४. वही, दोहा, ११६ ।

५. सं० राहुल सांकृत्यायन : दोहा कोश, पृ० १२ ।

जहँ आत्म तहँ परमात्मा, दाढ़ सहजि समाइ

+

+

+

परआत्म सो आत्मा, ज्यो जल उदक समान ।

तन मन पानी लोण ज्यो, पावै पद निर्वाण ॥

सन्तो के अनुसार जीव ब्रह्म तो है पर पूर्ण नहीं । 'कहु कबीर यहू राम को अश' जो अन्तर बूंद और समुद्र में है वही अन्तर आत्मा और परमात्मा में । जिस प्रकार चिनगारी से अग्नि निकलकर पुनः उसी में लीन हो जाती है उसी प्रकार जीवात्मा भी परमात्मा से निकलकर उसी में लीन हो जाता है । जीवात्मा नियन्ता तथा परमात्मा उसका नियामक है । एक पद में तुलसी ने कहा कि जीवात्मा परमात्मा से अलग नहीं है । वह हरि से अलग होकर इस सूक्ष्म शरीर को अगना घर मान लेता है ।^१ मायावत् सच्चे स्वरूप को भूलकर दारुण दुःख सहता है । जोइन्दु द्वारा वर्णित बहिरात्मा की भी यही दशा है । जब देह तथा इन्द्रियाँ ही आत्मवत् दिखाई देती हैं अर्थात् आत्मा और देह का सम्बन्ध इतना डढ़ हो जाता है कि परमात्मा सम्बन्ध निरर्थक रूप लगने लगता है । यह अवस्था मूढ़ावस्था ही है तथा दुःखदायी है ।

हिन्दी के भक्तिपरक मुक्तको में आत्मा का स्वरूप जैनियों तथा सिद्धों के समान ही है । आत्मा की शुद्धता, शाश्वतता, अजरता, अमरता, वर्ण तथा जातिहीनता सब भक्तों को मान्य है किन्तु इसके बावजूद भी इनकी मान्यताओं में पर्याप्त अन्तर भी दृष्टिगत होता है । निर्गुण भक्त तथा सगुण भक्त कवियों ने परमात्मा और आत्मा में अंशी और अश का संबंध मानते हुए दोनों को अद्वैत माना है । माया तथा अविद्या के कारण आत्मा अपने स्वरूप को विस्मृत कर देता है जिससे दोनों में भेद प्रतीत होने लगता है । जोइन्दु आदि जैन मुनियों ने परमात्मा और आत्मा के इस तरह के संबंध को नहीं स्वीकारा । इतना तो वह भी मानते हैं कि माया या अविद्या (अज्ञान) के कारण विशुद्ध आत्मा के सच्चे रूप को लोग विस्मृत कर देते हैं । जैनों ने आत्मा तथा परमात्मा को एक ही माना ।^२ वास्तव में यह अद्वैत शाकर या उपनिषदिक

१. जिय जब ते हरि ते विगान्यो ।

तब ते गेह निज जान्यो ।

माया बस सन्ध बिसरायो ।

तेहि अम ते दारुन दुख पायो । वितयपत्रिका, पृ० १३६ ।

२ आर्णोदा (अपभ्रंश और हिन्दी में जैन रहस्यवाद परिशिष्ट

अद्वैत से भिन्न है क्योंकि यहाँ आत्मा का संबंध ब्रह्म की सापेक्षता में नहीं आंका गया है। लेकिन ये समस्त कवि जब एक तत्त्व के ही विस्तार की बात करते हैं तो वे सभी एक ही भूमि पर उतर आते हैं। जब एक ही तत्त्व है तो उसे चाहे शुद्ध आत्मा कहिए या शुद्ध परमात्मा। दोनों में कोई अन्तर नहीं रह जाता। जोइन्दु के द्वारा व्यक्त परमात्मा, मिट्टी का चित्त जिसे शुद्ध विज्ञान कह सकते हैं तथा भक्त कवियों का ईश्वर या ब्रह्म (परमात्मा) सब एक तत्त्व के भिन्न-भिन्न रूप हैं। हिन्दी के निर्गुण सन्तों ने ब्रह्म और जीव की एकता को असदिग्ध शैली में प्रतिपादित किया है। उनका यह प्रतिपादन जंकराचार्य के अद्वैतवाद, उपनिषदों के आत्मा-परमात्मा संबंधी सिद्धान्तों से अधिक स्पष्ट खाता है परन्तु यह वही नहीं है।

परमात्मा :

पहले ही संकेत किया गया है कि जैन मुक्तककार आत्मा और परमात्मा को एक ही मानते हैं।^१ परमात्मा या ब्रह्म कहीं बाहर नहीं है उसका निवास शरीर के ही अन्दर है। जोइन्दु मुनि के विचार से जो निर्मल ज्ञानमय देव सिद्धि में निवास करता है वही परमब्रह्म शरीर में भी बसता है दोनों में भेद नहीं करना चाहिए।^२ मुनि रामसिंह का कथन है कि साढे तीन हाथ के शरीर में अज्ञानी का प्रवेश नहीं होता। निर्मल, सत निरञ्जन तो वही निवास करता है।^३ लक्ष्मीचन्द्र ने भी इसी बात का समर्थन किया है। जो व्यक्ति यह नहीं जानता कि शिव का निवास शरीर रूपी देवालय में है वह इधर-उधर भ्रमित होकर उसे खोजता फिरता है।^४

१. एहु जु अप्पा सो परमप्पा क्रम्म बिसेसे जायउ जप्पा,

जायइ जाणइ अप्पे अप्पा तामह सो जि देउ परमप्पा ॥ १७४ ॥

परमा० द्वि० महा०, पृ० १३७ ।

२. जेहुउ णिम्मलु णाणमउ सिद्धिहि णिवसइ देउ ।

तेहुउ णिवसइ वंभु पत्त देहहं मं करि भेउ ॥ २६ ॥

—परमात्म प्रकाश पृ० ३३ ।

३. हत्थ अहुट्ठहं देवली बालह णाहि पवेसु ।

संतु णिरजणु तहि बसइ, णिम्मलु होइ गवेसु ॥ ६४ ॥

—पाहुड दोहा पृ० २८ ।

४. हत्थ अहुट्ठ जु देवलि, तहि मिव सेतु मुणै ।

मूढा देवलि देउ णवि, भुल्लउ काहं भमेइ ॥ ३८ ॥—दोहाणुपेहा

जैन साधकों ने ब्रह्म के अनेक नामों के संबंध में कोई विवाद नहीं खड़ा किया बल्कि अनेक प्रचलित नाम रूपों को एक ही ब्रह्म से अभिन्न ठहराया। जोइन्द मुनि निरंजन के स्वरूप को समझाते हुए कहते हैं कि जो वर्ण, गन्ध, रस, शब्द तथा स्पर्श से रहित है जिसका जन्म मरण नहीं होता वही निरंजन है। जिसे क्रोध, मोह, मद नहीं होता। उसको न माया ग्रसित करती है और न मान की परवाह है, जो पाप-पुण्य, हर्ष-विलास से अछूता है जो निर्दोष है उसे निरंजन समझो।^१ यद्यपि उपर्युक्त वर्णनों में निरंजन शब्द का प्रयोग ब्रह्म के लिए किया गया है परन्तु इससे नाम भेद की संकीर्णता का आरोपण नहीं किया जाना चाहिए। अपनी दृष्टि की उदारता का परिचय देते हुए कवि ने स्वयं लिखा है—

अरहन्तु वि सो सिद्ध फुड्डु सो आयरिउ वियाणि।

सो उव भायउ सो जि मुणि णिच्छंइ अप्पा जाणि ॥ १०४ ॥

सो सिउ संकरु विणहु सो सो रुद्ध वि सो बुद्ध।

सो जिणु ईसरु बंभु सो सो अणंतु सो सिद्ध ॥^२

आत्मा ही अर्हंत, सिद्ध, उपाध्याय; मुनि, शिव, शंकर, विष्णु, रुद्र, बुद्ध, जिण, ईश्वर, ब्रह्म, सिद्ध सब कुछ है।

सिद्ध कवियों ने परमात्मा शब्द का बहुत कम प्रयोग किया है। उन्होंने परमात्मा तत्त्व की व्याख्या परमपद, महासुख, सहज तथा सबसे अधिक शून्य रूप में की है। परमपद सामान्य चक्षु की दृष्टि से परे है। वहाँ आत्मभाव नष्ट हो जाता है तथा इन्द्रियों की गति विलीन हो जाती है। मन मर जाता है पवन भी गायब हो जाता है। ऐसी अवस्था में लय होना ही परमसुख है।^३ वह परमपद मायामय है। जिस प्रकार पानी में तमक धुलकर पानी हो जाता है उसका कोई अलग अस्तित्व प्रतीत नहीं होता उसी तरह चित्त की अनुभूति होने पर आत्मा ही परमात्मा की तरह दिखाई देने लगता है फिर ध्यान लगाने की क्या आवश्यकता।^४ एक ही तत्त्व है जिससे सारा संसार रजित है। लेकिन उसे एक (अद्वैत) दो (अलग, अलग) न तो उसे द्वैत के रूप में जाना जा सकता

१. परमात्म प्रकाश (प्रथम महाधिकार) पृ० २८, दोहा १६-२१।

२. योगसार, पृ० ३६४।

३. जहि मण मरइ, पवण हो तहि खअ जाइ।

एहु सो परम महासुइ सरइ कहिहु जाइ दोहाकोश गीति प० ६

४ वही दोहा ४६ प० १२

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : ११।

है।^१ सिद्धों ने 'शून्य' शब्द का काफी विस्तार किया किन्तु सिद्धों ने अपने शून्य के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है सभी विज्ञानवाद में तथ्यता के लिए कहा गया है और अन्त में वे तथ्यता को ही शून्य कहने लगे थे। यह तथ्यता शून्य तत्त्व रूप में धर्म और पुद्गल के नैरात्मा रूप में विद्यमान थी और इसी को परमात्मा कहते थे। भावाभाव, ग्राह्य-ग्राहक आदि की द्वयता से विवर्जित परिनिष्पन्न ज्ञान के रूप में यह तथ्यता थी। अतः इसे परिनिष्पन्न ज्ञान अव्यय या सम कहते थे।^२ तिलोपा के अनुसार यह आदि, अन्त रहित अव्यय और उत्पाद-विहीन है।^३ सरह के कथनानुसार यह जिस समय भवरूप में होता है सभी आकारों में व्यक्त होता है और जब समरूप धारण करता है तो ख, सम हो जाता है।^४ इस गूढ़ तत्त्व को किसी से कहा नहीं जा सकता। इसी तत्त्व को कण्ठर्पा ने निरंजन अर्थात् अंजन (कलुष) हीन कहा है।^५

हिन्दी मुक्तक काव्य में परमात्मा सम्बन्धी चिन्तन पर प्रभाव :

निर्गुण सन्तो ने परमात्मा का वास शरीर के अन्दर ही माना है। वे सदैव चेतावनी देते रहते हैं कि तुम्हारा साईं तुम्हारे अन्दर ही है। उसे बाहर ढूँढने की क्या आवश्यकता है। कबीर ने इसे कस्तूरी और मृग के माध्यम से व्यक्त किया है। जोइन्दु, रामसिंह, सरहपाद तथा अन्य सिद्धों ने परमात्मा को देह के अन्दर ही माना है। हिन्दी के सगुण भक्त यद्यपि आत्मा परमात्मा के अद्वैत रूप को स्वीकार करते हैं किन्तु अभिव्यक्ति के स्तर पर उनकी द्वैतता की प्रतीति अधिक प्रगाढ़ हो जाती है। क्योंकि माया-मोह से सही सम्बन्ध विस्मृत हो जाता

१. एकक कर मा वेणि कइ, मा कर विण विषेस ।

एकके रगे रज्जिआ, तिहुअण सअलासेस ॥ वही, दोहा ५०

२. डॉ० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य, पृ० १-३ ।

६. आइरहिअ एहु अन्तरहिअ । वरगुरुपाअ आ (इअ, कहिअ ॥६ ॥

चर्यागीत कोष । द्वितीय परिशिष्ट, तिल्लोपादानाम पृ० १८४ ।

४. जत्त वि चित्तहि विप्फुरड तत्त विणाह सरअ ।

अण्ण तरंग कि अण्ण जलु भवसम खसम सरअ ॥ ७२

चर्यागीतिकोष वही, पृ० १६३ ।

५. लोअह गव्व समुव्वहइ हउं परमत्थे पवीण ।

कोडिह मन्हेँ एककु जइ होइ णिरज्जण लीण ॥ १ ॥

वही, पृ० १६७ ।

जैन साधकों ने ब्रह्म के अनेक नामों के संबन्ध में कोई विवाद नहीं खड़ा किया बल्कि अनेक प्रचलित नाम कवियों को एक ही उद्देश्य में अभिन्त ठहराया। जोइन्द मुनि निरंजन के स्वरूप को समझाने हुए कहते हैं कि जो वर्ण, रस, रस, शब्द तथा स्पर्श से राहत है जिसका जन्म मरण नहीं होता वही निरंजन है। जिसे क्रोध, मोह, मद नहीं होता। उसको न मारा शक्ति करनी है और न मान की परवाह है, जो पाप-पुण्य, हर्ष-विस्मय में अद्विष्ट है जो निर्दोष है उसे निरंजन समझो।^१ यद्यपि उपर्युक्त वर्णनों में निरन्तर शब्द का प्रयोग ब्रह्म के लिए किया गया है परन्तु इससे नाम भेद की संकीर्णता का आरोपण नहीं किया जाना चाहिए। अपनी दृष्टि की उदाहरणों का परिचय देते हुए कवि ने स्वयं लिखा है—

अरहन्तु वि सो सिद्ध कुट्टु सो आपरिउ विप्राणि ।

सो उव भायउ सो जि मुण्ण निच्छंद अप्पा जाणि ॥ १०४ ॥

सो सिउ सकरु विणहु लो सो रुद्ध वि सो बुद्ध ।

सो जिणु ईसर बंधु सो सो अणतु लो सिद्ध ॥^२

आत्मा ही अर्हंत, सिद्ध, उपाध्याय, मुनि, जिन, भंकर, विष्णु, रुद्र, बुद्ध, जिण, ईश्वर, ब्रह्म, सिद्ध सब कुछ है।

सिद्ध कवियों ने परमात्मा शब्द का बहुत कम प्रयोग किया है। उन्होने परमात्मा तत्त्व की व्याख्या परमपद, महामुख, महाज तथा सबसे अधिक शून्य रूप में की है। परमपद सामान्य वस्तु को दृष्टि में रख है। ब्रह्म आत्मभाव नष्ट हो जाता है तथा इन्द्रियों की गति विहीन हो जाती है। मन मर जाता है पवन भी गायब हो जाता है। ऐसी अवस्था में क्या होता ही परममुख है।^३ वह परमपद मायामय है। जिस प्रकार पानी में लकड़ प्युलकर पानी हो जाता है उसका कोई अलग अस्तित्व प्रतीत नहीं होता उगी तरह निम्न की अनुभूति होने पर आत्मा ही परमात्मा की तरह दिग्विदिने जगत्ता है फिर ध्यान लगाने की क्या आवश्यकता।^४ एक ही तत्त्व है जिससे सारा जगत्ता रजित है। लेकिन उसे एक (अद्वैत) दो (अलग, अलग) न तो हमें द्वैत के रूप में जाना जा सकता

१. परमात्म प्रकाश (प्रथम महाधिकार) पृ० २८, दोहा १६-२१।

२. योगसार, पृ० ३६४।

३. जहि मण मरइ, पवण हो तहि खअ जाइ।

एहु सो परम महासुद्ध, सरइ कहिहुअ जाइ ॥ (दोहाकोश गीति पृ० ६)

४. वही दोहा ४६ पृ० १२

है ।^१ सिद्धों ने 'शून्य' शब्द का काफी विस्तार किया किन्तु सिद्धों ने अपने शून्य के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है सभी विज्ञानवाद में तथ्यता के लिए कहा गया है और अन्त में वे तथ्यता को ही शून्य कहने लगे थे । यह तथ्यता शून्य तत्त्व रूप में धर्म और पुद्गल के नैरात्मा रूप में विद्यमान थी और इसी को परमार्थ कहते थे । भावाभाव, ग्राह्य-ग्राहक आदि की द्वयता से विवर्जित परिनिष्पन्न ज्ञान के रूप में यह तथ्यता थी । अतः इसे परिनिष्पन्न ज्ञान अव्यय या सम कहते थे ।^२ तिलोपा के अनुसार यह आदि, अन्त रहित अव्यय और उत्पाद-विहीन है ।^३ सरह के कथनानुसार यह जिस समय भवरूप में होता है सभी आकारों में व्यक्त होता है और जब समरूप धारण करता है तो ख, सम हो जाता है ।^४ इस गूढ़ तत्त्व को किसी से कहा नहीं जा सकता । इसी तत्त्व को कण्ठ्या ने निरंजन अर्थात् अंजन (कलुष) हीन कहा है ।^५

हिन्दी मुक्तक काव्य में परमात्मा सम्बन्धी चिन्तन पर प्रभाव :

निर्गुण सन्तों ने परमात्मा का वास्तविक शरीर के अन्दर ही माना है । वे सदैव चेतावनी देते रहते हैं कि तुम्हारा साईं तुम्हारे अन्दर ही है । उसे बाहर ढूँढने की क्या आवश्यकता है । कबीर ने इसे कस्तूरी और मृग के माध्यम से व्यक्त किया है । जोइन्दु, रामसिंह, सरहपाद तथा अन्य सिद्धों ने परमात्मा को देह के अन्दर ही माना है । हिन्दी के सगुण भक्त यद्यपि आत्मा परमात्मा के अद्वैत रूप को स्वीकार करते हैं किन्तु अभिव्यक्ति के स्तर पर उनकी द्वैतता की प्रतीति अधिक प्रगाढ़ हो जाती है । क्योंकि माया-मोह से सही सम्बन्ध विस्मृत हो जाता

१. एकक कर मा वेणिण कर, मा कर विण्ण विजेस ।

एकके रगे रज्जिआ, तिहुअण सअनासेस ॥ वही, दोहा ५०

२. डॉ० धर्मवीर भारती • सिद्ध साहित्य, पृ० १ ३ ।

६. आइरहिअ एहु अन्तरहिअ । वरगुरुपाअ आ (हअ, कहिअ ॥६॥

चर्यागीत कोष । द्वितीय परिशिष्ट, तिल्लोपादानाम पृ० १८४ ।

४. जत्त वि चित्तहि विपफुरइ तत्त विणाह सरअ ।

अण्ण तरंग कि अण्ण जलु भवसम खसम सरअ ॥ ७२

चर्यागीतिकोष वही, पृ० १६३ ।

५. लोअह गब्ब समुव्वहइ हउं परमत्थे पवीण ।

कोडिह मन्हेँ एककु जइ होइ गिरज्जण लीण ॥ १ ॥

वही, पृ० १६७ ।



है। भक्त के लिए कुछ हद तक इस तरह की अनुभूति जरूरी भी है। कबीरादि निर्गुण सन्त नाम रूप या अवतार आदि को मान्यता न देते हुए भी ईश्वर या आराध्य को अनेक नामों से सम्बोधित करते हैं। इन नामों के स्मरण से वही-कहीं अवतारवाद की मान्यता का भी आभास मिलता है।^१ परन्तु सत्य तो यह है कि जैन रहस्यवाद में ही इस तरह के अनेक वर्णन मिलते हैं जिसमें आत्मा (परमात्मा) को शिव, तिरंजन, अर्हंत, सिद्ध, उपाध्याय, मुनि, शिव शंकर, बुद्ध, ब्रह्म सब कुछ माना गया है। निर्गुण भक्तों ने इस परम्परा को बहुत कुछ उसी रूप में ग्रहण किया। सन्त कवियों ने समकालीन धर्मों में प्रचलित नामों को भी ईश्वर के विविध नामों के अन्तर्गत सम्मिलित कर दिया। सन्त साहित्य में गृहीम, खुदा, कर्तार, कृष्ण, जगन्नाथ आदि अन्य नाम भी उपलब्ध होते हैं। मुरसागर में भगवान ब्रह्मा को चतुःश्लोक ज्ञान देते हुए कहते हैं पहिले केवल एक ही मैं था—अमल, अकल और अभेद। वही एक मैं नाना वेषों में अनेक भाँति से जोभित हूँ।^२ नयनों से श्याम का रूप देखों, वही अनूप ज्योति रूप होकर घट-घट में व्याप्त है।^३ जिस तरह सिद्धों का एक तत्त्व नौदहो भुवनों तथा दशो दिशाओं में व्याप्त है उसी तरह कबीर को भी सारी सृष्टि में एक ही तत्त्व व्याप्त दिखाई देता है।^४

सिद्धों का 'शून्य' नाम सम्प्रदाय से होता हुआ हिन्दी के भक्त मुक्तककारों के पास तक पहुँचा। सिद्ध साहित्य तक आते-आते शून्य की विस्तार तो अवश्य मिला किन्तु दार्शनिक पेचीदापन कुछ न कुछ अवशिष्ट रहा। सन्तों में शून्य सम्बन्धी यह तार्किकता तथा दार्शनिकता समाप्तप्राय हो गयी। डॉ० धर्मवीर भारती की यह मान्यता स्वीकार्य है कि बौद्ध शून्य की भाँति परवर्ती शून्य प्रतीत्य समुत्पाद की तर्क प्रणाली द्वारा प्रतिपादित तत्त्व ज्ञान न रहकर परम तत्त्व के अन्य नामों की भाँति यह भी एक नाम मात्र था।^५ सन्तों में यह शून्य कपाल में स्थित गगन या शून्य के लिए भी प्रयुक्त मिलता है। नाथ तथा हठयोग से भी इन सन्तों में प्रभाव ग्रहण किया।

१. खजा से प्रकट्यो गिलारि—कबीर।

२. मुरसागर, नागरी प्रचारिणी सभा, पद ३७१।

३. वही, पद ३८८।

४. कबीर मैं जायँ हारि दूरि है, हरि रह्या सकल भर पुरि ॥ ६ ॥

सं० माताप्रसाद गुप्त, कबीर ग्रंथावली, पृ० १३२।

५. धर्मवीर भारती, सिद्ध साहित्य, पृ० ३३६।

जिस तरह शून्य म द्वात्रिंश का अपभ्रंश है उसी तरह न शब्द और सन्तोष भी है परम तत्त्व के रूप में शून्य के साथ शब्द को भी जाड़ने की चेष्टा की गयी है। शून्य और शब्द को एकरूप मानते हुए नानक ने उसी से सम्पूर्ण सृष्टि, भूतों और देवताओं की उत्पत्ति मानी है।^१ जहाँ शून्य को परमज्ञान के रूप में ग्रहण किया गया वहाँ उसे अद्वैतज्ञान से भिन्न नहीं माना गया। सन्त शून्य ज्ञान के सम्बन्ध में प्रतीत्य समुत्पाद से परिचित नहीं थे। और शून्यता ज्ञान उन्हें अद्वैत ज्ञान के रूप में प्राप्त हुआ था क्योंकि सन्तो तक आने से पूर्व वह शैव सम्प्रदायों द्वारा स्वीकृत किया जा चुका था। इसीलिए वह यहाँ अद्वैतज्ञान की अपेक्षा अभेद ज्ञान के रूप में विवक्षित किया गया है।^२

मध्यकालीन भक्तों में हमें ईश्वर के संबन्ध में अनेक मान्यताओं का आभास मिलता है। इसका प्रमुख कारण है कि परम्परागत सारी मान्यताओं को उन्होंने प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष रूप से आत्मसात् करने का प्रयास किया। वास्तव में ब्रह्म या तत्त्व के चिंतन में हमें उपनिषद् काल से लेकर बौद्धधर्म महायान, बज्रयान, सिद्धयान, नाथ और संत सम्प्रदाय तक प्रायः एक ही प्रकार की दृष्टि दिखाई पड़ती है परिवेश और अवस्थाओं में यत्न-तन्त्र थोड़ा भेद भले ही प्रतीत हो किन्तु दिशा और दृष्टि में बहुत अन्तर नहीं प्रतीत होता।^३

माया :

माया का यदि शाब्दिक अर्थ लिया जाय तो 'मा' का अर्थ नहीं या का अर्थ जो। जो नहीं है अर्थात् असत्। 'साहित्य में माया शब्द का प्रयोग वैदिक-काल से होता आया है। कालानुक्रम से माया के अर्थ तथा उसके संबन्ध में विद्वानों की धारणाओं में अन्तर होता गया है। श्वेताश्वर उपनिषद् में प्रकृति को माया तथा परमेश्वर को महान् मायावी कहा गया है—

मायां तु प्रकृतिं विद्यान्मायिनं तु महेश्वरम् ॥^४

शब्द ४।१०

१. सुन्न शब्द से उठे झकार। सुन्न शब्द ते ओ अंकार।

सुन्न ते सम्भू होवे आदि। सुन्न ते नीलु अनीलु अनादि।

प्राणसंगती, पृ० २०२।

सुन्न ते कीचा घरती आसमानु। पृ० १३७, १६६।

२. डॉ० धर्मवीर भारती : मिद्ध साहित्य, पृ० ३४२।

३. डॉ० मोतीसिंह : निर्गुण साहित्य सांस्कृतिक पृष्ठभूमि, पृ० १६७।

४. डॉ० रामनारायण पाण्डेय : भक्तिकाव्य में रहस्यवाद, पृ० ६०-६१।

गीता में कहा गया है, माया के अपहृत ज्ञान के कारण दुष्कृती तथा अधम व्यक्ति मुझे (परमात्मा) को नहीं भजता ।^१ वास्तव में माया के अनेक अर्थ हैं । अपभ्रंश मुक्तककारों ने माया के दो रूपों को अपनाया है एक तो असत् या भ्रम रूप, दूसरा भगवान् की शक्ति-रूप । जहाँ पर सरहपाद परमपद को मायामय बताते हैं वहाँ प्रथम रूप ही प्रतिभासित होता है क्योंकि परमपद को भ्रम या असत् से नहीं जोड़ा जा सकता । परमपद की अलौकिकता तथा वैचिद बोधक रूप में 'मायामय' शब्द का प्रयोग प्रतीत होता है । यहाँ बुद्धि विनष्ट हो जाती है मन मर जाता है, अभिमान टूट जाता है, यह परमपद स्थान मायामय है । यहाँ ध्यान लगाने की क्या आवश्यकता है :—

बुद्धि विनासइ मग मरइ, तुट्टइ जहँ अहिमाण ।

सो माआमअ परमपउ, तहिं किं बज्जइ भ्राण ॥६१॥^२

दोहा कोश में ही माया का दूसरा रूप भी देखा जा सकता है । जैसे जल में चन्द्रमा की छाया पड़ती है और वह प्रतिबिम्बित चन्द्रमा सही चन्द्रमा नहीं है उसी तरह विश्व भी प्रतिभासित होता है वैसे यह सब माया ही है :—

जिम जलेहिं सति दिसइ च्छाआ ।

तिम भव पडिहासइ सअलवि माआ ।

दोहा-कोश, पृ० १८

वास्तव में जगत् का आभास माया के द्वारा ही होता है । शंकराचार्य के अनुसार 'ज्यों ही हम माया का सम्बन्ध ब्रह्म से जोड़ते जाते हैं ब्रह्म ईश्वर के रूप में परिणत हो जाता है और माया ईश्वर की शक्ति को प्रकट करती है किन्तु ईश्वर के अपने ऊपर माया से किसी प्रकार का असर नहीं होता । यदि माया का अस्तित्व है तो यह ब्रह्म के प्रतिबन्ध रूप में रहती है और यदि माया का अस्तित्व नहीं है तो जगत् के आभास की भी कोई व्याख्या नहीं बनती ।'^३ सरहपाद ने भी प्रायः यही संकेत किया है कि अंततः विश्व कुछ भी न होने के बावजूद माया के कारण प्रतिभासित होता है अर्थात् माया के ही कारण जगत् का अस्तित्व है । द्वैतपरक जगत् केवल माया है यथार्थ सत्ता अद्वैत है ।

१. गीता, ७।१५ ।

२. सं० राहुल सांकृत्यायन . दोहा-कोश, सरह, पृ० १४ ।

३. राधाकृष्णन : भारतीय दर्शन, पृ० ५६६ ।

जैन अपभ्रंश कवियों ने अधिकतर पुद्गल वर्णन के अन्तर्गत माया की सभी विशेषताओं को सम्मिलित कर लिया है। वैसे सैद्धान्तिक रूप से माया को एक कापाय माना गया है। कहीं-कहीं कुछ कवियों ने माया को अज्ञान, भ्रम तथा मोह के अर्थ ने भी लिया जैसे देवसेन कहते हैं कि थोड़ी सी नाया विशुद्ध-चरित्र को दूषित कर देती है जिस प्रकार काजी के विन्दु मात्र से शुद्ध गुडीला दूध भी फट जाता है।

हिन्दी भक्त कवियों ने माया के उपर्युक्त रूपों की बड़ी विस्तृत चर्चा करते हुए माया सम्बन्धी समस्त अवधारणाओं को समाहित कर लिया। माया को कबीरादि सन्तों ने भावरूप भ्रान्ति माना है जो वेदान्त की भाँति है। पाहण केरा पूतला, करि पूजै करतार' में पाहण का पुतला ठोस तथा प्रत्यक्ष वस्तु है किन्तु उसमें ब्रह्म की कल्पना करना भ्रम है वैसे ही जैसे रस्सी को साँप समझना। सदसद्वाद की तरह माया को अनिर्वचनीय माना गया है। माया बेली के समान सद् है किन्तु शशक के सींग, बाँझ के पुत्र की क्रीड़ा तथा बिना ब्याई हुई गाय के दूध के समान काल्पनिक। शंकर के मायावाद में शुद्ध ब्रह्म माया से मुक्त होकर जब मृष्टि करता है तब उसे ईश्वर की संज्ञा प्रदान की गयी है। माया और मायी ईश्वर का सम्बन्ध शाश्वत है। पलदूदास ने जल और तरंग की तरह दोनों को एक ही माना—

जल से उठत तरंग है जल माँहि समाय ।

जल हो भाँहि समाय सोई हरि सोई माया ॥^१

माया की प्रकृति त्रिगुणात्मक कही गयी है जिसे कबीर त्रिगुण फाँस कहते हैं।

वेदान्त में जिसे माया कहा गया है सांख्य मतवाले उसी की प्रकृति कहते हैं। कबीर की माया धर्म और स्वभाव में सांख्यवादियों की प्रकृति से बहुत मिलती-जुलती है।

पुराणों में यही माया ईश्वर की पत्नी के रूप में प्रकट होती है। तथा सृष्टि-रचना में यह मुख्य साधन का काम देती है। सगुण तथा निर्गुण दोनों भक्ति-पद्धतियों में माया की परिकल्पना स्त्री-रूप की गयी है तथा उसकी बड़ी निन्दा भी की गयी है। मूरदास ने उसे मन में अभिलाषा उत्पन्न करनेवाली, मिथ्या विषयों की जन्मदात्री, महामोहनी तथा आत्मा को भटकानेवाली कहा है। शैव मत में माया-शक्ति जीव को पाशों में बाँधती है। यह माया जड़ है,

भेद-रूपा है। जड़ता का अर्थ है परिच्छिन्न प्रकाशत्व।^१ शंकर ने भी माया तथा अविद्या को करीब-करीब एक ही माना है किन्तु उनकी इस मान्यता में एक दार्शनिक पेचीदापन है पर भक्त कवियों ने माया के अविद्या रूप को अधिक अपनाया। यद्यपि उनमें माया के विविध रूपों की कल्पना मिलती है। अपभ्रंश मुक्तककारों ने माया के इसी रूप को अधिक विवेचित किया है। संभव है सतों तथा भक्तों पर इसी का सीधा प्रभाव पड़ा हो। पलदूदास कहते हैं कि माया की चक्की जल रही है जिसमें संसार पीसा जा रहा है। लाख प्रयत्न करने पर भी वह बचता नहीं है। दोनों पट (पृथ्वी और आकाश) के बीच कोई साबित नहीं बचता। काम, क्रोध, मद, लोभ ये चक्की के पीसनेवाले हैं। तिरगुण डालकर ये सब निकाल लेते हैं।^२ यहाँ पर पलदूदास की माया संबंधी परिकल्पना काम क्रोधादि के साथ सश्लिष्ट रूप में व्यक्त हुई है। माया, काम, क्रोध मद, लोभ आदि के द्वारा गतिमान होती है तथा अपने विराट विस्तार में सब को खींचकर भ्रमित करती है। किन्तु यह माया भगवान् से भिन्न नहीं है जैसे जल से उठनेवाली तरंग जल में ही समा जाती है वैसे माया भी भगवान् में ही तरंगायित है।^३ मलूकदास माया को 'मिसरी' की छूरी मानते हैं और इस

१ विनती मुनी दीन की चित्त दै, कैसे तुव गुन गावै ।
माया नटी लकुटी कर लीन्हे, कोटिक नाच नचावै ॥
दर-दर लोभ लागि लिये डोलति नाना स्वाग बनावै ।
तुम सौ कपट करावति प्रभु जू मेरो बुद्धि भरमावै ॥
मन अभिलाष तरंगति करि करि मिथ्या विसा जगावै ॥
सोवत सपने में ज्यो सपति, त्यों दिडाइ बोरावै ॥
महा मोहिनी मोहि आतमा, अपमारगहि लगावै ।
ज्यौ दूती पर वधू मोरि कै, लै पर पुरुष दिखावै ॥३०॥

धीरेन्द्र वर्मा, सूरसागरसार : पृ० २२ ।

२. माया की चक्की चले पीसि गया संसार ।
पीसि गया संसार बचै न लाख बचावै ॥
दोऊ पट के बीच कोउ ना साबित जावै ।
काम क्रोध मद लोभ चक्की के पीसन हारे ॥
तिरगुन डारै झीक पकरि के सबै निकारे ।

३ जल से उठत तरंग है जल माहि समाय ॥
जल ही माहि समाय सोई हरि सोई माया ॥

स० सुधम्कर पलदूदास संतवानी संग्रह भाग १ पृ० १५५ १६१

पर कभी भी विश्वास न करने के लिए कहते हैं। ब्रह्म से ब्रह्म को लडाकर यह रसवाद से मारती है।^१ ईश्वर को गुणगान में बाँधक माया नटी का रूप धारण करके करोड़ों नाच नचाती है। स्थान, स्थान पर लोभ लगाकर तरह-तरह के स्वांग कराती है। सूरदास कहते हैं कि हे भगवान् वह तुमसे भी कपट करावाती है। वह मन में अभिलाषा उत्पन्न करती है मिथ्या विषयो को जन्म देती है। संपत्ति को स्वप्नवत् दिखाकर पागल बना देती है। यह महामोहनी है आत्मा को मोहकर उपमार्ग पर लगती है जैसे दूती दूसरे की पत्नी को मोहकर उसे पर-पुरुष के साथ ले जाती है।^२

जगत् :

जैन मुक्तककारों ने द्रव्यों को ससार का कारण माना। संसार के परिज्ञान के लिए द्रव्य-व्यवस्था का ज्ञान आवश्यक है। ये द्रव्य नित्य है और परिवर्तन से रहित है। मात्र इनके अनेक पर्याय हुआ करते हैं। द्रव्य के दो भेद हैं—

(१) जीव ।

(२) अजीव ।

आत्मा जीव द्रव्य के अन्तर्गत आती है। यह चेतन है और रूप, रस, गन्ध हीन है।

अजीव द्रव्यों की संख्या पाँच है—

(१) पुद्गल—जो कुछ भी दृश्यमान है तथा रूप, रस, गन्ध, युक्त है, पुद्गल है। पुद्गल जीवों के ज्ञान को नष्ट कर देते हैं।

१. माया मिसरी की छुरी, मत कोई पतिपाय ।

इन सारे रसवाद के ब्रह्माहि ब्रह्म लडाय ॥११॥

बाबा मलूकदास-संत का० संग्रह, भाग १, पृ० १०३ ।

२. बिनती सुनौ दीन की चित्त दै, कैसे तुव गुन गावै ।

माया नटी लकुटी कर लीन्हे कोटिक नाच नचावै ॥

दर दर लोभ लागि लिये डोलति, नाना स्वांग बनावै ।

तुम सौ कपट करावति प्रभू जूँ मेरी बुधि भरमावै ॥

मन अभिलाष तरंगति करि करि, मिथ्या वित्ता जगावै ।

सोवत सपने में ज्यों संपत्ति, त्यों सिखाइ बौरावै ॥

महा मोहिनी मोहि आत्मा, अपमार्गहि लगावै ।

ज्यो दूती पर बधू भोरि कै, लै पर-पुरुष दिखावै ॥२०॥

सं० धीरेन्द्र वर्मा : मूरसागर सार, पृ० २२ ।

(२-३) धर्म-अधर्म द्रव्य—जीव और पुद्गल दोनों गतिवान् है । इन द्रव्यों को गति देने में जो सहायक तत्त्व हैं वे धर्म द्रव्य है जो स्थिर बनाने में सहायक हैं वे अधर्म द्रव्य हैं ।

(४) आकाश द्रव्य—सभी द्रव्यों को अवकाश देनेवाले द्रव्य का नाम आकाश द्रव्य है ।^१

(५) काल-द्रव्य—सभी द्रव्यों की उत्पत्ति आदि में जो सहायक है वही काल द्रव्य है ।

इन्हीं द्रव्यों से सारे ब्रह्मांड की रचना हुई है । जैन कवि संसार तथा सासारिक सम्बन्धों को अस्थायी तथा अवास्तविक कहते हैं । जोइन्दु मुनि कहते हैं कि इसे तुम अपना निवास न समझो । यह तो दुख का निवास है । अज्ञानी जीवों के बन्धन के लिए यम ने पापों से युक्त बन्दी घर बनाया है ।^२ सिद्धो ने चित्त और जगत् को एक ही माना । सिद्ध तिलोपा इस संसार को स्कन्ध भूत आयतन और इन्द्रियों द्वारा निर्मित मानते हैं ।^३ यह भव एक नदी प्रवाह की तरह है ।^४ इन्द्रियमय यह संसार मृगतृष्णा है, आकाश जल मात्र है जिरामे तत्त्व नहीं है ।^५ सरहृपा कहते हैं आत्मा और जगत् को एक ही करके मानो । दो नहीं उसमें भेद न करो क्योंकि जो आभ्यन्तर है वही बाह्य है । चित्त में ही भव और निर्वाण विस्फुरित होता है । कण्हपा पंच महाभूतों को बीज मानते हैं जिससे समग्र भूतों की उत्पत्ति होती है । आदि में अनुसन्नभाव में यह जगत् परमार्थज्ञ के द्वारा अन्यथा अभाव वाला हो जाता है । भ्राति अविद्या रूपी तिमिर में आच्छादित लोचन से अनल की तरह पीले आदि रंगों में प्रतिभासित होता है । यह उसी तरह है जैसे रस्सी को देखकर यदि किसी को साप की

१. परमात्म प्रकाश . द्वि० महाधिकार, दो २० ।

२. वही, ,, दो १४४ ।

३. कन्ध (भूअ) आअत्तण इन्दी । सहज सहावे सअल विबन्दी ॥१॥

बागची : चर्यागीति कोष, पृ० १८५ ।

४. भवणइ गहण गम्भीर वेगे वाही ।

दु आन्ते चिखिल मज्जे न थाही ॥ १ ॥

बागची : चर्यागीति कोष, पृ० १६ .

५. जिम बाहिर तिम अब्भन्तरु ।

चउदह भुवणं ठिअउ गिरन्तरु ॥ २४८ ॥ वही, पृ० १६४ ।

भ्राति हुई तो क्या उसे साँप खा लेगा। यह जगत् मरु मारीचिका, गन्धर्व नगरी के समान प्रतिभास्यमान है।

आइए अणुअनाए जगरे सात्तिए सो पड़िहाइ।

राज साप देखि जो छमकिइ साचे किं तं बोडी खाइ॥ १॥

मरुमरीचि गन्ध (ब) नअरी दापन पडबिम्बु जइसा।

वातावत्ते सो दिइ भइया अपे पाथर जइसा॥ २॥^१

सन्तों का कथन है कि संसार मिथ्या, नश्वर और स्वप्नवत् है जल की बूंद की तरह इसे उपजते तथा विनशते देर नहीं लगती है।^२ यह सभार रात के स्वप्न के समान है।^३ दयाबाई जग को झूठा जजाल समझती है। सूरसागर में कई स्थानों पर संसार तथा सासारिक सम्बन्धों का मिथ्यात्व प्रतिपादित किया गया है। यह सृष्टि ईश्वर की माया से निर्मित है किन्तु सच्ची नहीं है। सूरदास भी संसार की नश्वरता, क्षणिकता तथा असत्यता स्वप्न से सिद्ध करते हैं।^४ कृष्ण स्वयं उद्घोषित करते हैं 'मैं एक नाना भेदों में अनेक भाँति से शोभित हूँ, इसके बाद भी इन गुणों के नष्ट होने पर मैं ही अवशेष रहूँगा। मेरी माया झूठी है पर सच्ची सी लगती है'।^५

इस तरह हम देखते हैं कि अपभ्रंश और हिन्दी काव्य में जगत् सम्बन्धी धारणा में पर्याप्त समानता है। सूक्ष्म दार्शनिक विश्लेषण करके हिन्दी के कुछ आलोचकों ने सन्तों में पाये जाने वाले जगत् वर्णन को शांकर वेदान्त से अधिक प्रभावित माना है। गोविन्द त्रिगुणायत ने कबीर की जगत् सम्बन्धी धारणा को पूर्ण रूप से शंकर वेदान्त के अनुकूल सिद्ध किया है।^६ किन्तु कबीर सिद्धों से बहुत भिन्न नहीं दिखाई देते—यदि कबीर सब कुछ ब्रह्ममय मानते हैं तो सिद्ध भी तो सर्वत्र एक ही तत्त्व को व्याप्त मानते हैं। कबीर ने चित्तगत जगत् का भी चित्रण देखा जा सकता है जहाँ वे यह मानते हैं कि जो पिंड में

१. चर्यागीति कोप, पृ० १३४।

२. कबीर ग्रंथावली (ज्यो जलबूंद तैसा संसार उपजत विनशत लगै न वार)

३. या संसार रैन दा मुपना, कहि दीखा कहि नाहि दिखाया॥ २०॥

हिन्दी काव्य प्रवाह।

४. सूरसागर, पद २०१।

५. वही, ३७४।

६. डॉ० गोविन्द त्रिगुणायत : कबीर की विचारधारा, पृ० २५३।

है वही ब्रह्मांड में है। इससे सिद्ध होता है कि कबीर आदि सन्त इन सिद्धों से किसी न रूप में प्रभावित अवश्य थे।

गुरु का महत्त्व :

धार्मिक तथा आध्यात्मिक साधना दोनों में गुरु का महत्त्वपूर्ण स्थान है। गुरु के बिना प्रारम्भिक ज्ञान भले ही हो जाय किन्तु सम्पूर्ण ज्ञान नहीं होता। जैन साधकों ने गुरु की महत्ता अनेक दोहों में प्रतिपादित की है। निर्गुण निराकार ब्रह्म के दर्शन का उपाय सद्गुरु की कृपा ही है।^१ गुरु के अभाव में व्यक्ति को सद् असद् का ज्ञान नहीं होता। वह तब तक तीर्थों में भ्रमण करता रहता है और धूर्तता करता रहता है जब तक गुरु के प्रसाद से आत्मदेव को नहीं जान लेता है।^२ वह लोभ, मोह दोनों से ग्रस्त रहकर और विषयो को तब तक सुख मानता है जब तक गुरु के प्रसाद से अविचल बोध को नहीं पा लेता।^३ मोह निद्रा में सोया हुआ व्यक्ति जागता नहीं। गुरु के द्वारा उठाये जाने पर भी शिवमार्ग में प्रवृत्त नहीं होता क्योंकि उसे गुरु के वचन अच्छे नहीं लगते। जो उठकर गुरु के वचनों में लग जाते हैं वे परमार्थतः सोते हुए भी मोह निद्रा के अभाव के कारण जागते रहते हैं।^४ जैनो ने सद्गुरु और कुगुरु के भेद को लक्षणों सहित विस्तार से विवेचित किया है। सत्यभाषी, सभी जीवों की अपनी तरह रक्षा करने वाला, उन्मार्ग पर जाते हुए लोगों का निवारण करनेवाला सद्गुरु कहलाने का अधिकारी है।^५ सद्गुरु के वचन प्रसाद से ही केवल ज्ञान उत्पन्न होता है।^६ कुगुरु की पूजा करने से तो पीछे सिर ही धुनना पड़ता है।

१. फरस रस गंध बाहिरउ, रूप विहूणउ सोइ ।

२. ताम कुतित्थइं परिभमइ धुत्तिम ताम करेइ ।

गुरुहु पसाए जाम णवि अप्पा देउ मुणेइ ॥ योगसार, पृ० ३८० ।

३. लोह मोहिउ ताम दुहुं विसयहं सुखु मुणेहि ।

गुरुहं पसाए जाम णवि अविचल बोहि लहेहि ॥ पाहुड दोहा, पृ० २४ ।

४. कालस्वरूप कुलक-छन्द ५-६, पृ० ६६ ।

५. जिनदत्त सूरि : उपदेश रसायन रास, छन्द ५-६ ।

६. केवलणाणवि उपज्जई सद्गुरु वचन पसाउ ॥ ३३ ॥ आणंदा

कुगुरुहु पूजि म सिर धुणहु, दोहा नं० ३७ । वही ।

सिद्धों की साधना बहुत गूढ़ है इसलिए सिद्धों की साधना पद्धति में समस्त तान्त्रिक पद्धतियों की ही भाँति, गुरु का अद्भुत महत्त्व है। गुरु के प्रति अपनी अटल भक्ति का प्रमाण सिद्धों ने कई प्रकार में दिया है।^१ कृष्णाचार्य पाद का कथन है कि गुरु के उपदेश से मोह-जाल छिन्न हो जाता है, विषयेन्द्रियाँ प्रभास्वर में प्रविष्ट हो जाती हैं।^२ अवरपाद गुरु के वाक्य को धनुष बनाकर और अपने बोधि चित्त को बाण, दोनों को एक करके एक स्वा से निर्घोष करते हैं।^३ सरहपाद काया रूपी नौका में मन को पतवार और सद्गुरु वचन को नौका चालक कहते हैं।^४ गुरु का उपदेश अमृत के समान है जो उसे दौड़कर नहीं पीता वह बहुत से शास्त्रों के महस्थल में भ्रमण करता हुआ अन्त तक तृपित रहता है।^५

हिन्दी भक्ति काव्य में गुरु का उतना ही महत्त्व स्वीकार किया गया जितना जैनियों और सिद्धों ने स्वीकार किया। जब भक्तों ने परम्परागत सभी साधना पद्धतियों को कुछ न कुछ हद तक समन्वित कर लिया तब गुरुओं की जिम्मेदारी भी गुरुवर हो गयी। क्योंकि अब उसे शिष्य में ज्ञान, योग, भाव सभी कुछ भरने थे। जहाँ तक गुरु के लक्षण शिष्य के लक्षण आदि आदि अगों का प्रश्न है वे तान्त्रिक गुरु ग्रंथों की अनुसरण परम्परा का आभास देते हैं। यद्यपि इन सन्तों का गुरु न तान्त्रिक गुरु है और न वज्रयानी। वह निस्संदेह ऐसा गुरु है जिसने शब्द मुरत योग और भक्ति योग इन दोनों की समन्वित साधना की है।^६ गुरु वचन को धनुष, कुठार आदि रूपों में सिद्ध साहित्य में

१. डा० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य, पृ० १६५।

२. मोहमंत्र छिन्नं गुरुपदेशेन।

विषयेन्द्रियं गगनप्रेतं ॥ बागची, चर्यांगीति कोश, पृ० ८१।

३. गुरुवाक पुच्छिआ बिन्ध निअमण बाणे।

एके जर सन्धाने बिन्धह बिन्धह परमणिबाणे ॥ वही, पृ० ६२।

४. काज पावड़ि खण्टि मण केडआल।

सद्गुरु वखणे घर पतवाल ॥ वही, पृ० १२४।

५. गुरु उवएसँ अनिअ-रमु धावहि ण पीअउ जेहि।

बहु सत्थत्थ महत्थणिहिँ तिसिए मरिअउ तेहि ॥

५६, बागची, चर्यांगीति कोश, पृ० १६१।

६. डा० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य, पृ० ३८७।

१२६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

जो परिकल्पना है उसे उसी रूप में सन्तों ने भी अपनाया है। पाखण्डी तथा अज्ञानी गुरु के लिए विलकुल समान उक्तियाँ मिलती हैं—

जाव न अण्णा जाणिज्जइ, ताव न सिस्स करेइ
अधे अंध कइवइ तिम वेणण बि कूप पंडेइ ॥ (सरह)
जाका गुरु भी अधला चेला है जाचध ।
अंधे अंधा ठेलिया, दून्यू कूप पडत ॥ (कबीर)
अंधे अंधा बिलि चले दादू बाँधि कतार ।
कूप पडे तम देखता अंधे अंधा लाग ॥ (दादू)

मन :

भारतीय चिन्तन परम्परा में मन को साधना का मजबूत आधार माना गया है। मन की शाब्दिक व्युत्पत्ति ही इस बात को घोषित करती है कि मन के माध्यम से ही मनन किया जाता है (मन्यते अनेन इति मनः) गीता में मन को अत्यधिक चपल, शक्तियुक्त और मन्यन करनेवाला कहा गया है और उसको वश में लाना वायु की भाँति असम्भव तथा कठिन माना गया है।^१ कठोपनिषद् में मन को अश्व रूपी इन्द्रियों के नियन्त्रण के लिए बल्गा कहा गया है।^२

जैन कवियों के अनुसार मन पाँचों इन्द्रियों का स्वामी तथा नायक है। समस्त इन्द्रियाँ अपने-अपने विषयों में मन की ही प्रेरणा से प्रवृत्त होती हैं। यदि मन को बस में कर लिया जाय तो ये समस्त इन्द्रियाँ स्वतः ही बस में हो जाती हैं। जैसे वृक्ष की जड़ काट देने से वृक्ष के पत्ते अवश्य ही सूख जाते हैं।^३ जैन मुनियों ने मन को करहा की उपमा दी। मुनि रामसिंह मन-करहा को चेतावनी देते हुए कहते हैं कि इन्द्रिय सुखों में तू रति मत करो क्योंकि इससे शाश्वत सुख की प्राप्ति नहीं होती।^४ मन अत्यधिक शक्तिशाली है। उसे

१. चंचल हि मन. कृष्ण प्रमाथिबलवद्धहम् ।

तस्याहं निग्रह मन्ये वायोरिव सुदुष्कृतम् । गीता ६।३४ ।

२. कठोपनिषद् १।३।३ ।

३. पंचह नायकु वसिकरहु जेण होति वसि अण्ण ।

मूल विणद्धइ अवसइ सुक्कहि पण्ण ॥१४०॥ परमा० द्वि० पृ० २८५ ।

४. अरे मणकरह म रइ करहि इंदिय विसय सुहेण ।

सुक्खु णिरंतरु जेहि णवि मुच्चहि ते वि खणेण । पाहुडोहा, ६२ ।

बस में करना आसान नहीं है फिर भी मनरूपी हाथी को विन्ध्य की ओर जाने से बर्जित करना चाहिए क्योंकि वहाँ जाकर शील रूपी वन को भग करके पुनः ससार में पड़ जाने की सम्भावना रहती है।^१ मन को नियंत्रित करने से गमनागमन का बन्धन टूट जाता है। नियंत्रण में रहने से मन-करभ वाहन का काम करता है और उस पर सवार होकर परम मुनि आवागमन से मुक्त हो जाते हैं।^२ मह्यदिण मुनि कहते हैं कि आलवान (धेरा) डालकर मन रूपी मर्कट को पकड़ो।^३ सिद्ध काव्य में जो चित्त का बन्ध रूप है वही मन के सादृश्य है। जैसे मन का अलग से भी चित्रण मिलता है। चर्यापदों की रूपक प्रधान शैली में चित्त (मन) की गयेंद, भूपक, हरिण, पवन, आदि रूपों में कल्पित किया गया है। भुमुकपा अपनी एक चर्या में चित्त को हरिण की सजा प्रदान करते हैं किन्तु यह चित्त-हरिण सच्चे हरिण से कई रूपों में भिन्न है। चित्त हरिण, तृण नहीं चुनता, पानी नहीं पीता और यह हरिणी के निलय को भी नहीं जानता। इस हरिण का खुर भी नहीं दिखाई देता तथा न तो यह मूर्ख के हृदय में प्रविष्ट होता अर्थात् उन्हें इसके सच्चे रूप का ज्ञान नहीं होता।^४ लुइपा चंचल चित्त को काया में प्रविष्ट काल मानते हैं।^५ सरहपाद जैनियों की तरह ही मन को करहा कहते हैं और उसकी विचित्र गति को चित्रित करते हैं। मन-करह बढ़ रहने पर दसों दिशाओं में दौड़ता है और मुक्त होने पर निश्चल तथा स्थिर हो जाता है। इसकी गति निश्चय ही विपरीत है। यही मन पवन में मिलकर तुरंग की तरह चंचल होता है और सहज स्वभाव

१. अभिमय इहु मणु हत्थिया विसहं जतउ बारि ।

तं भंजेसइ सीलवणु पुणु पडिसइ ससारि ॥ वही १५५ ।

२. अज्जु जिणिज्जइ करहुलउ लइ पइं देविणु लक्खु ।

जित्थु चडेविणु परममुणि सव्व गयागय मोक्खु ॥ १११ पाहुडदोहा ।

३. धरि मणु मक्कहु अप्पणउ, धंलंतउ आलाउ ।

तउ तरुडालहि जइक्खसिउ, फलहण कडुवउ साउ ॥ ११६ पाहुडदोहा ।

४. वागची - चर्यांगीति कोप, पृ० १६ ।

तिण न च्छुपह हरिणा पिबइ न पाणी ।

हरिणा हरिणीर निलअ न जाणी ॥ २ ॥

तरसंते हरिणा खुर न दीसइ ।

भुमुक भणइ मूढ हिअहि न पइसइ ॥ ४ ॥

५. काया तरुअर पन्च वि डाल ।

चंचल चीए पइठा काल ॥ वही पृ० १ ।

मे बसते हुए निश्चल हो जाता है ।^१ सिद्धो मे मन की चञ्चलता (एहु णिअ मण सबल चातर सच्चत आदि) का वर्णन उपनिषदों तथा गीता मे वर्णित चञ्चलता के तुल्य ही है किन्तु मन के लिए इतने अधिक रूपको की कल्पना अन्यत्र नहीं मिलती । भुसुकपा चञ्चल चित्त रूपी मूपक को मारने का आदेश देते है ताकि 'अवणागवण' से मुक्ति पायी जा सके ।^२ कण्हपा का कथन है जिसने मन को निश्चल कर लिया धर्माक्षर उसके निकट है वह मन पवन से बँध जाता है और विषयो का निरास हो जाता है ।^३ मन को पवन मे स्थित करके चित्त से ही चित्त को देखा जा सकता है । चित्त जब निर्मल भाव मे स्थिर हो जाता है तब उसमे भाव और अभाव दोनों का ही प्रवेश नहीं होता ।

चित्तहि चित्त जइ लखण जाइ । चञ्चल मण पवण थिर होइ ॥

चित्त थिर जो निश्चल भाव । तहि न पइसइ भावाभाव ॥

संसार की सापेक्षता मे सिद्धो ने चित्त के दो रूपों को स्वीकारा है ।

१—बद्धचित्त-स्वेच्छानुसार इस संसार की विषय वासनाओं मे लिप्त होकर बध जाता है । चित्त के सामने विषय तथा सासारिकता रूपी काँच और महासुख रूपी बहुमूल्य मणि उपस्थित होते हैं यदि वह काँच से ही सन्तुष्ट हो जाता है तो महामुख मे प्रवेश करने का कोई प्रश्न ही नहीं उठता है ।^४ अबद्ध मन करह की भाँति इधर-उधर दौड़ता रहता है । २—मुक्त-मन कर्मों द्वारा बधता है किन्तु प्रज्ञा द्वारा कर्म करने से वह उनसे मुक्त हो जाता है । संवृत्ति मे सासारिक ज्ञान होता है किन्तु पारमार्थिक सत्य में चित्त को शून्यता ज्ञान होता है । इसी शून्य मे प्रवेश करते ही इन्द्रिय विषय मात्र अदृश्य हो जाते है ।^५

जइ मण सहज निरन्तरे पाबइ ।

इन्दी विसअहि खणवि ष पाबइ ॥^६

५. बद्धो धावइ दहदिहहि मुक्को णिच्चल ठाइ ।

एमइ करहा पेक्खु सहि विहरिअ महु पडिहाइ । वही, पृ० १६१ ।

१. मार रे जोइआ मुसा पवणा । जेण (ण) तुटअ अवणा-गवणा ॥

ध्रुवपद ॥ वही, पृ० ७१

२. दोहा कोप-काण्हपाद (चर्यागीति कोष, पृ० १६८ दोहा-२३)

३. हिअहि काच मणि लइ तुरणे । बोहिमण्डल महामुह ण पइठो ॥

राहुल साकृत्यायन' दोहा-कोश, पृ० २८ ।

४. धर्मवीर भारती सिद्ध-साहित्य पृ० १६६ ।

५. राहुल दोहा-कोश पृ० २४

कबीरदास कहते हैं कि मन चंचल चोर है तथा विषयो के स्वाद में पड़कर कोटि-कोटि कर्म करता है।^१ भुमुक्ता के समान ही मन को मृग मानकर वे उसे मारने का उपदेश देते हैं। मुनि रामसिंह की भाँति शक्तिशाली मन रूपी हाथी को नियन्त्रित करने की सलाह देते हैं। कबीर ने सिद्धों की तरह ही मारने का प्रयोग रासायनिक अर्थ में ही किया है। नियन्त्रित मन सिद्धों की तरह ही मुक्त वित्त का रूप धारण करके साधक को स्वयं कर्त्ता बना देता है। मन ही गोरख है, मन ही गोविन्द मन ही औघड़ है, यदि कोई मन को यत्न करके रख ले तो वह स्वयं कर्त्ता हो जाए।^२ जब मन का भ्रम मन ही से भाग जाता है तब सहज रूप हरि खेलने लगता है। तब 'मै-तै', 'तै-मै,' का द्वैत नहीं रहता, तब आत्मा ही आत्मा समस्त घट में हो जाता है।^३ सिक्ख-गुरु भी मन के दो रूप मानते हैं—

(१) माया आच्छादित अहकारी मन।

(२) शुद्ध स्वरूप ज्योतिर्मय मन।^४

दादू दयाल मन रूपी मतवाले हाथी को शरीर के अन्दर ही घेर कर अंकुश द्वारा बस में लाने का यत्न करते हैं। क्योंकि बशीभूत मन जब राम से लग जाता है तो उसकी अन्य गतियाँ अवरुद्ध हो जाती हैं। वह राम में ऐसा समा जाता है जैसे पानी में नमक।^५ सुन्दरदास कहते हैं कि जब मन भ्रमित रहता है तो जगत् भ्रम के रूप में दिखाई देता है। मन स्थिर होता है तो सब कुछ स्थिर दिखाई देता है। मन ही जीव रूप है, मन ही ब्रह्म तथा आकाशवत्, ज्यादा क्या कहा जाय मन ही की सर्वत्र दौर है।^६ सगुण भक्तों की दृष्टि में विषयासक्त तथा कामलोलुप मन सहज सुख को छोड़कर दिन रात भ्रमण करता रहता है। उसे कभी विश्राम नहीं मिलता।^७ सूरदास का कथन है कि हे मन तुम्हें मैं कितनी बार समझाया कि तू नन्द नन्दन के चरण

१. सं० माता प्रसाद गुप्त : कबीर ग्रंथावली, साखी, ४, ३०, पृ० ४६, ५३।

२. वही, साखी १०, पृ० ५०।

३. वही, पृ० २६६।

४. केसरी प्रसाद चौरसिया : मध्ययुगीन सन्त : विचार और साधना-
पृ० २५४।

५. सं० परशुराम चतुर्वेदी : संत काव्य, ३८२।

६. सन्त सुधा सार, पृ० ६२२।

७. तुलसीदास : विनय पत्रिका, पद ८८, पृ० १५८।

१३० अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिंदी पर प्रभाव

कमलो को भजो और पाखण्ड, चतुराई छोड़ो।^१ निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि मन की समस्त प्रवृत्तियों का चित्रण दोनों में समान रूप से परिलक्षित होता है।

पंचेन्द्रिय नियंत्रण तथा विषय सुख त्याग :

सिद्धि प्राप्त करने के लिए पाँचों इन्द्रियों का नियंत्रण आवश्यक है। चंचल इन्द्रियाँ विषयों की ओर बरबस उन्मुख होती हैं जिससे शुद्धात्मा की अनुभूति नहीं होती है। विषयों में आसक्त इन्द्रियों के मोह में जब जीव आ जाता है तो वह आत्म-स्वरूप को पूर्णतया विस्मृत कर देता है।^२ जबकि विषय सुख अस्थायी तथा क्षणिक है अधिक से अधिक दो दिन ठहरनेवाला है। फिर तो दुःख की ही परिपाटी है। कवि कहता है कि आत्मा को कुल्हाड़ी मारकर हे जीव तुम उसमें मत भूलो।^३ सिद्धों ने इन्द्रियों और उनके विषयों का वर्णन पंच महाभूतों के संदर्भ में ही किया है। सिद्ध सरह इन्द्रिय विषयों से युक्त मन को ध्यानी ब्रह्म या पंच जिन में आबद्ध करने का उपदेश देते हैं। इन्हीं विषय-परक इन्द्रियों को उन्होंने जन्म तथा मरण रूपी संसार का कारण माना है तथा उसमें प्रवेश का निषेध किया है। उनके विचार से जगत् का प्रवाह अज्ञ पुरुषों को बहा ले जाता है। इसी को भवमुद्रा भी कहा जाता है जो कल्मष युक्त होने के कारण परमार्थ से वंचित है। उसी के कारण काम, लोभ आदि की उत्पत्ति होती है तथा मन्त्र और तन्त्र भी उसी के कारण मजिन हो जाते हैं। अतः इन्द्रियों का विलयन आवश्यक है क्योंकि वे ही संसार की विधायिका हैं। इन्द्रियसय यह संसार मृगतृष्णा है। आकाश जल मातृ है जिसमें तत्त्व नहीं है।^४

हिन्दी के भक्त कवियों ने जगह-जगह मन को विषय वासनाओं से बचने की चेतावनी दी है क्योंकि इन्द्रिय विषयों में लिप्त रहने के कारण आदि से

१. डॉ० धीरेन्द्र वर्मा : मूरसागर सार पृ० २८।

२. पंचहि बहिर ऐहइउ हलि सहि लग्गु पियस्स।

तासुण दीसइ आगमणु जो खलु मिलिउ परस्स ॥ ४५ ॥ पाहुड दोहा।

३. विसय सुहा दुइ दिवहडा पुणु दुखहं परिवाडि।

भुल्लउ जीव म वाहि तुहु अप्पा खंघि कुहाडि ॥ १७ ॥ पाहुड दोहा।

४. बागची : चर्या-गीति-कोष, दो० १८, १८६, दोहा २२, पृ० १८६,

चर्या ४१।

अन्त तक मनुष्य सुकृत नहीं करता। वह माया, मोह, मात्सर्य में चित्त को तल्लीन रखता है। दादू कहते हैं कि मन और इन्द्रियों के प्रसार को रोककर, अन्तर में एक सहज सुख को रखना चाहिए। तुलसीदास इन्द्रियों के स्थान पर मन को ही अधिक संबोधित करते हैं क्योंकि मन ही इन्द्रियों में प्रमुख है। वह सहज सुख को छोड़कर इधर-उधर भ्रमता रहता है। सूरदास तो विषय वासनाओं के पीछे भागने वाले व्यक्ति को कूकर, सूकर से भी तुच्छ मानते हैं।

नार्थों तथा भक्तों की साधना में सिद्धों और जैनियों जैसी मन की परिकल्पनाये मिलती है। योग साधना से लेकर भक्ति भावना तक चंचल मन को वश में करने के लिए अनेक उपाय निरदिष्ट किये गये हैं।

बाह्याडम्बर :

भारतीय चिन्तन में वैदिक काल से ही दो प्रकार की प्रवृत्तियाँ परिलक्षित होती हैं—एक कर्मकाण्ड बहुल प्रवृत्ति, दूसरी कर्मकाण्ड विरोधी प्रवृत्ति। जैन तथा बौद्ध दर्शन कर्मकाण्ड विरोधी दर्शन थे यद्यपि बाद में इसमें भी अनेक तरह की कर्मकांडी क्रियाये प्रविष्ट हो गयी। मातङ्गी-आठवीं शताब्दी में जैन रहस्यवादी सन्तो ने इस बाह्यानुष्ठान तथा कर्मकाण्ड का डबकर विरोध किया। उनकी दृढ़ मान्यता थी कि तीर्थ-तीर्थ भ्रमण करने से मोक्ष नहीं होता। तीर्थों में घूमनेवाला ज्ञान रहित व्यक्ति मुनिवर नहीं होता।^१ जब शरीर में ही आत्मा का निवास है तो अन्यत्र खोजने की आवश्यकता ही क्या है? देवालय की निर्जीव पापाण मूर्ति, तीर्थों का जल, पुस्तकों (धर्म ग्रन्थों) का काव्य, सभी उस सजीव पुष्पित पल्लवित होने वाले (वृक्ष) जिसे तोड़कर नष्ट किया जाता है के समक्ष तुच्छ हैं। अतः उचित तो यह होगा कि उसी शिव को यहाँ चढ़ा दिया जाय।^२ तीर्थों में जाकर अधिक से अधिक बाहरी चर्म को धोया जा सकता है। आत्मा को निर्मल करने में तीर्थ के जल काम नहीं आते। पाप से

१. तित्थइ तित्थु भमंताह मूढहं मोक्ख ण होइ ।

णाण विवज्जिउ जेण जिय मुणिवरु होइण सोइ ॥८५॥

परमा० द्वि० महा०, पृ० २२७ ।

पतिय तोडि म जोइया फलहि जि हत्थु म वहि ।

असु कारण तोडेहि तुहुं सोसिउ एत्थु चडाहि ॥१६०॥ पाहुड दोहा ।

२. देवनि पाहुणु तित्थि जलु पुत्थइ सव्वइ कब्बु ।

वत्थु जु दीसइ कुमुमियउ ईक्षण होसइ सव्वु ॥ १६१ ॥ पाहुड दोहा ।

मलिन इस मन को धोना अधिक आवश्यक है ।^१ क्योंकि जब तक मन मलिन रहता है, जप, तप, संयम, शील, सभी अकारथ हो जाते हैं ।^२ रागादि मलों से रहित शुद्ध चित्त में परमात्मा का निवास रहता है । वह न देवालय में है, न पाषाणमूर्ति में, न लेप में और न चित्त में ।^३ जैन मुक्तक कवियों ने अद्वैत भाव पर इतना अधिक जोर दिया कि पूज्य और पूजक का भाव स्वतः ही विलीन हो गया है । फिर कौन किसी पूजा करे ! मुनियों ने इसे समरसी अवस्था कहा है । इन अवस्था में जीव परमआनन्द में विचरण करने लगता है और स्पर्श-अस्पर्श, मित्र-अमित्र आदि द्वैतपरक अनुभूतियाँ नष्ट हो जाती हैं ।^४ इस स्थिति में समाधि और अर्चन पूजन करने की कुछ किसको रहती है । सर्वत्र आत्मा ही दिखाई देता है ।^५

वैदिक कर्मकाण्ड के विरोध में उठनेवाला जैन धर्म कालान्तर में स्वयं अत्यधिक कर्मकाण्डी तथा आचारपरक हो गया । यहाँ तक कि इसमें अप्राकृतिक अतिरंजनार्थ बढ़ती गयी । जैन मुनि केशलुचन, मयूरपख, लिंग ग्रहण आदि पर अत्यधिक जोर देने लगे थे । आणंदा इसी पर व्यंग्य करते हुए कहते हैं—

केइ केस लुच्चावहि, केइ सिर जट भार ।

अप्प बिदु ण जाणहि, आणंदा किम जावहि भवपाख ॥६॥

योगसार में जोइन्दु का मत है कि पढ़ना धर्म नहीं है पुस्तक और पिच्छिका

१. तित्थइं तित्थ भमेहि बढ धोयउ चम्मु जलेण ।

एहु मणु किम धोएसि तुहं मइलउ पावमलेण ॥ १६३ ॥ वही ।

२. वउ तव सजमु सीलु जिय ए सव्वइं अकयत्थु ।

जाव ण जाणइ इक्क पर सुदुउ भाउ पवित्तु ॥३१॥ योगसार ।

३. देउ ण देउले णवि सिलए णविलिप्पइ णविचित्ति ।

अखउ णणरजणु णाणमउ सिउ संठिउ सम चित्ति ॥ १२३ ॥

४. मणु मिलियउ परमेसरहं, परमेसर वि मणस्स ।

बाहि वि समरसि हूवहं पुज्ज चडाविउं कस्स ॥

परमात्म प्रकाश, प्र० महा० पृ० १२५ ।

५. को ? सुसमाहि करउँ को अचंउ छोपु, अछोपु-अछोपु करिवि को वंचउ ।

हल सहि कलहु केण समाणउ, जहि कहि जोवउ तहि अप्पाणउ ॥४०॥

योगसार

धारण करना, मठ में प्रविष्ट होना मस्तक पर के बालों का लुचन आदि धर्मों के अन्तर्गत नहीं आते ।^१ आत्मा ही संयम, शील, सब कुछ है । इसके अलावा व्रत, तप, संयमशील तथा समस्त गुण भार स्वरूप हैं । भीतर भरा हुआ मल बाह्य स्नान से परिष्कृत नहीं होता—

भितरि भरिउ पाउमलु सूझा करहि सण्हाणु ।

जो मल स्वाग बिस्स सहि, आणंइ किम जाई सण्हाणि ॥^२

मह्यदिण मुनि के अनुसार मस्तक मुडाना धर्म नहीं है और अंग में गख लगाने से कोई लाभ नहीं । इन परिपाटियों को छोड़कर मन वचन तथा कर्म की स्फुटता वास्तविक धर्म है—

धम्मु ण मत्थइ मुडियइं, अग्नि लग्गइ छारि ।

अण वय कायहि होद फुडु, परि हरियइ परिवारि ॥१८८॥^३

(दोहा पाहुड)

सिद्ध साहित्य में सहज की साधना पर बल दिया गया है इसलिए वहाँ तन्न-मन्न अग्रभावशाली हो जाते हैं । तीर्थ, तरोवन, तथा जल स्नान सभी व्यर्थ हो जाते हैं । इसलिए सरह इन झूठे बधनों को त्यागने का उपदेश देते हैं । काण्हपा गा गाकर कहते हैं कि तन्न-मन्न कुछ नहीं करना चाहिए ।^४ उन्होंने सभी सम्प्रदायों में प्रचलित कर्मकाण्डों का बड़े तीखे स्वर में विरोध किया । उनका कहना है कि मिट्टी, पानी तथा कुश लेकर अग्नि में होम करने से दुनियाँ का रहस्य नहीं जाना जा सकता । होम का धुआँ केवल आँख को दुखित करता है । वैदिक धर्म का धुग्धर पंडित जिसे समाज ब्रह्मण के रूप में पूजा करता है उसे भी यह भेद ज्ञात नहीं है ।^५ जैव साधु भी दुनियाँ के झमेले में पड़े हैं । ये शरीर में बस्म लगाकर मस्तक पर जटा का भार ढोते रहते हैं । आँख-बंद करके आसन लगाने हैं और रंडी-मुंडी तरह तरह का रूप धारण करके घूमते रहते हैं । जैनियों की दशा तो और विचित्र हो गयी है । यहाँ बड़ा बड़ा

१. धम्मु ण पडियइं होइ, धम्मु ण पोत्था पिच्छियइं ।

धम्मु ण मडिय पणसि, धम्मु ण मत्था लुञ्जियइं ॥४७॥ योगसार ।

२. आणदा (आनन्द तिलक) दोहा न० ४ ।

३. दोहा-पाहुड—मह्यदिण मुनि (अपभ्रंश और हिंदी में जैन रहस्यवाद) दोहा १८८ ।

४. एक्कु ण किज्जइ तन्त ण मन्त । बागची : चर्यागीतिकोष, पृ० १६६ ।

५. वही पृ० १८८ ।

नाखून रखनेवाला शरीर क रोओ जो — डकर फाँटनेमाना तथा सदैव नग्न घूमनेवाला व्यक्ति जैत साधना का शीर्षस्थ मुक्ति माना जाता है। सरह ने इन पर अत्यधिक धुमनेवाला व्यंग्य किया। उन्होंने तर्क दिया कि यदि नग्न रहने से मोक्ष मिलता है तो शृंगार तथा कुत्तों को भी मोक्ष मिलना चाहिए। लोग उछाड़ने से तथा पृच्छिष्ठा धारण करने से मोक्ष संभव है तो युवति के नितंब तथा मोर को भी वह सुगंध मिलनी चाहिए।^१ क्योंकि मृष्टिकर्ता की दृष्टि में सभी समान ही हैं। क्षणों के द्वारा कल्पित वह मोक्ष यदि संभव भी हो तो यह सरह को मान्य नहीं है।^२ बौद्धों की भी समान दुर्दशा है। कोई परित्राजक का वेप धारण करके घूमता है कोई स्थविर भिक्षु को उपदेशित करता है। कोई बेचारा सम्पत् दृष्टि तथा निर्वाण के लिए परेशान है। लेकिन सहज को छोड़कर निर्वाण के लिए दौड़ना व्यर्थ है। इनमें कोई भी परमार्थ नहीं प्राप्त करता।^३ तिलोपाद तीर्थ सेवा तथा देव पूजा का खण्डन करते हैं। उनके विचार से तीर्थ तथा तपोवन की सेवा नहीं करनी चाहिए क्योंकि देह की शुचिता से शान्ति नहीं मिलती। और न देव पूजा से मोक्ष मिलता है।^४ काण्वपाद कहते हैं मंत्र-तंत्र एक भी न करो अपनी धरिणी (पत्नी) को लेकर केलि करो।^५ सिद्ध संप्रदाय में ही कुछ लोग ऐसे थे जो सिद्धों की पद्धति का मजाक उड़ाते थे। तन्त्रों में एक स्थान पर कहा गया है कि यदि केवल मद्यपान से मुक्ति मिल सकती है तो सभी मद्यपी मुक्त हो जाते। यदि केवल स्त्री संग से मुक्ति मिल सकती है तो संसार में कौन है जो मुक्ति में बंध जाता।^६ वे

१. यदि णग्गा विअ होइ मुत्ति ता सुणह सिआलह ।

लोमु (उ) पाडणँ अत्थि सिद्धि ता जुवइ णिअम्बअ ॥७॥

वागची, चर्यापीति कोष, पृ० १८८ ।

२. सरह भणइ खवणाण सोवख महु किम्पि ण भावइ ।

तत्त रहिय काआ ण ताव पर केवल साहइ ॥८॥ वही

३. सहज छट्ठि जो णिव्वाण भाविउ । णउ परमत्थ एक्क ते साहिउ ॥९॥

वही पृ० १८८ ।

४. तित्थ तपोवण म करहु सेवा । देह सुविहिण सान्ति पावा ॥१०॥

देव म पूजहु ति (त्थि) ण जावा । देवपूजाहि ण मोक्ख पावा ॥२१॥

वही पृ० १८५ ।

५. एक्कु ण किज्जइ मत्त ण तत्त । णिअ घरिणि लइ केलि करत्त ॥

वही, १

६. डॉ० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य, पृ० २०२ ।

बाह्य पद्धतियों के बौद्ध रूप को कुछ सीमा तक स्वीकार करते हुए भी चिन्त साधना पर विशेष बल देते थे ।

सन्त कवियों में झिलकुल उसी शैली तथा स्त्री जट्टावली में बाह्य अनुष्ठानों का विरोध दिखाई देता है । मलूकदास क्रिया, कर्म, आचार्य को भ्रम तथा जगद् का 'फन्दा' बताते हैं । मलूकदास रामसिंह की बात को इस तरह व्यक्त करते हैं हरी डाल को मत तोड़िये उन्हें भी अपने ही समान समझिये ।^१ कबीर ने मरहपाद के समान ही योगी, यती, जटाधर, उदासी, पंडित, शाक्त, शैव, तथा मुनि आदि के बाह्य वेशों तथा पाखण्डों की निरर्थकता बतलायी है ।^२ अब काजी, मुल्ला जो मुस्लिम धर्म के ठेकेदार थे वे भी पाखण्डियों की जमात में सम्मिलित कर लिये गये किन्तु सन्त साहित्य में पंडितों के ऊपर सबसे अधिक आक्रमण किया गया है । इसका प्रमुख कारण है कि १४-१५वीं शताब्दी तक अन्य धर्मों की धारा क्षीण हो गयी थी किन्तु ब्राह्मण धर्म अब भी अधिक लोकप्रिय था । कबीर आदि वेद विरोधी धारा के साधक माने भी जाते हैं । वास्तव में कर्मकाण्डों तथा बाह्याचारों के विरोधी स्वर हमे उपनिषदों में ही श्रवित होते दिखायी देते हैं । क्रांतिदर्शी जैनियों तथा सिद्धों ने इस स्वर को और प्रखुर कर दिया । सन्तों में तो यह जोरदार फटकार तथा खुभनेवाले व्यंग्य के रूप में बदल गया । कर्मकाण्ड विरोधी चिन्तन परम्परा के अन्तर्गत आनेवाले सन्तों तथा भक्तों की बात ही और थी तुलसी तथा सूर में भी विरोध की स्पष्ट अनुगूँज सुनाई देती है ।'

हिन्दी के भक्तों में सिद्धों की तरह आचार तथा अनुष्ठान संबंधी दोहरा दृष्टिकोण परिलक्षित होता है । भक्ति भाव को अधिक गंभीर और अटल बनाने में सहायक अनुष्ठानों को यहाँ भी मान्यता दी गयी है ।

पुस्तकीय ज्ञान :

जिस प्रकार बाह्य अनुष्ठानों से परमार्थ का ज्ञान नहीं होता उसी तरह पुस्तकीय ज्ञान से भी । जोइन्दु का कहना है कि शास्त्र की जानकर तथा उसके

१. हरी डाल न तोड़िये लागे छूरा बान ।

दास मलूका यों कहै अपना सा जिय जान ॥

मलूकदास की बानी, पृ० २०, ३७ ।

२ स० माताप्रसाद गुप्त : कबीर ग्रंथावली, पृ० ३८०, ३८७ ।

अनुकूल आचरण करके व्यक्ति परमार्थ को नहीं जानता । शास्त्र को पढ़ते हुए भी जो विकल्प नहीं त्यागता वह देह में बसनेवाले निर्मल परमात्मा को नहीं प सकता ।^१ मुनि रामसिंह के मत से श्रेष्ठ पंडित कन (दाने) को छोड़कर तुलसी को कूटते हैं वे ग्रन्थ के अर्थ से ही सन्तुष्ट रहते हैं किन्तु वे मूढ़ हैं उन्हें परमार्थ का ज्ञान नहीं होता ।^२ पाहुड़ दोहा में अन्यत्र वे लिखते हैं 'मूर्ख' अधिक पढ़ने से क्या लाभ, ज्ञान तिलिग को सीखो जिसके प्रज्वलित होने पर पुण्य और पाप क्षण भर में नष्ट हो जाता है ।^३

सरहपाद कहते हैं गुरु के उपदेश-अमृत को छोड़कर शास्त्रों के मरुस्थल में तृषित होकर अज्ञानी मरता है ।^४

काण्हापाद आगम, वेद, पुराण को ढोनेवाले पंडितों को ऐसे भ्रमर के समान मानते हैं जो श्रीफल के चारों ओर चक्कर काटते रहते हैं और रस पान से वंचित रहते हैं^५—

हिन्दी के सन्त कवि इस पुस्तकीय ज्ञान की निरर्थकता को उतने ही कठोर शब्दों में प्रस्तुत करते हैं जितने कठोर शब्दों में जैन कवियों तथा सिद्धों ने व्यक्त किया था । कबीर कहते हैं पोथी पढ़ते-पढ़ते संसार मर गया किन्तु कोई वास्तविक पंडित नहीं हुआ । जो प्रिय के नाम का एक ही अक्षर पढ़ लेता है वही पंडित हो जाता है । शास्त्र के अध्ययन से अच्छा तो योग है । इसलिए पुस्तक फेंककर राम में चित्त लगाना चाहिए ।^६

१. बुज्झइ सत्थइ तउ चरइ पर परमत्थु ण वेइ ।

नाव ण मुचइ जाम णवि इहु परमत्थु मुणेइ ॥८२॥

सत्थु पढंतु वि होइ जहु जो ण हणेइ विद्यप्पु ।

देहि वसंतु वि णिम्मलउ णवि मण्णइ परमप्पु ॥८३॥

(परमा० द्वि० पृ० २२३-२२४)

२. पंडिय पंडिय पंडिया कणु छडिवि तुम कंडिया ।

अत्थे गंधे तुट्ठो सि परमत्थु ण जाणहि मूढोसि ॥ पाहुड़ दोहा, २८५

३. णाणतिडिक्की सिक्खि बढ कि पढियंड बहुएण ।

जा सुधुक्की णिड्डहइ पुण्णु वि पाउ खणेण ॥८७॥ वही

४. बागची सरहपादानाम् चर्यागीति कोष, पृ० १६१ ।

५. काण्हापादानाम्, वही, पृ० १६७ ।

६. कबीर पोथी पढ़ि पढ़ि जग मुवा पंडित भया न कोइ ।

एकै अधिर पीव का, पढ़ै सु पंडित होइ ॥

पुण्य और पाप दोनों त्याज्य :

सामान्य धार्मिक पुरुष अपने व्यवहारों तथा कार्यों में कृत्य अकृत्य पर इसलिए अधिक ध्यान देता है कि उसे पुण्य-पाप की विशेष परवाह रहती है। उसकी यह प्रक्रिया स्वर्ग-नरक की धारणा से परिचालित रहती है। रहस्यवादी की चिन्तना इससे भिन्न होती है। वह तो अपने ही सच्चे रूप को पहचानने के लिए बेचैन रहता है। वह कर्मों के बंधन से मुक्त होकर आवागमन से छुटकारा पाना चाहता है और उस परम ज्योति के साथ तद्गुणता स्थापित करने के लिए लालायित रहता है। इसलिए वह पाप-पुण्य दोनों को त्याज्य मानता है। जो जीव पुण्य और पाप दोनों को समान नहीं समझता वह चिरकाल तक दुःख सहता हुआ लोक के अन्तर्गत मोहग्रस्त होकर घूमता रहता है।^१ जोइन्दु मुनि उमे सच्चा पंडित मानते हैं जो पुण्य को भी पाप कहता है। उनका कहना है पुण्य से विभव होता है, विभव से मद होता है, मद से बुद्धि मोहित होती है मद मोह से पाप होता है।^२

मुक्ति-मोक्ष या निर्वाण :

मोक्ष शब्द मुच् धातु से बना है जिसका अर्थ है छूटना। किन्तु दार्शनिक स्तर पर मोक्ष का अर्थ विभिन्न दर्शनों में भिन्न-भिन्न मिलता है। बौद्ध मत-वलम्बियों ने निर्वाण को दो प्रकार का माना—सोपाधिषेप जो शरीर रहते होता है।^३ निर्वाण निरुपाधि षेप जो शरीर पात के बाद होता है। विज्ञान-वादियों तथा योगाचारियों के अनुसार जीव या प्राणी पर चढ़े हुए आवरणों की निवृत्ति से मोक्ष लाभ होता है। जैन दर्शन के अनुसार जीव निसर्गतः मुक्त है

कवीर मैं जान्यू पढिबौ भलौ पढिबा थै भलौ जोग ।

राम नाम सू प्रीति करि, भल भल नीदौ लोग ॥१॥

—मा० प्र० गुप्त : कवीर ग्रंथावली, पृ० ६५ ।

१. जो णवि मणइ जीव समु पुणु वि पाउ वि दोइ ।

सो चिर दुक्खु सहन्तु जिय मोहिं हिडइ लोइ ॥५५॥

—परमात्म प्रकाश, पृ० १६५ ।

२. जो पाउवि सो पाउ मुणि सव्वुइ को वि मुणेइ ।

जो पुणु वि पाउ वि भणइ सो बुहः को वि हवेइ ॥७१॥

—योगसार, पृ० ३८६ ।

३. डॉ० रामनारायण पाण्डेय : भक्ति काव्य में रहस्यवाद, पृ० ३२४ ।

पर वासनाजन्य कर्म उसके शुद्ध स्वरूप पर आवरण डाले रहते हैं। समस्त कर्मों के क्षय को मोक्ष के नाम से पुकारा जाता है। जोइन्दु द्वारा वर्णित आत्मा की तीसरी अवस्था जिसे परमात्मा कहते हैं मोक्ष की अवस्था है। परमात्म पद तथा मोक्ष में कोई अन्तर नहीं है। मोक्ष प्राप्ति के लिए कर्मों से मुक्ति पाना आवश्यक है। योगसार में जोइन्दु मुनि कहते हैं कि यदि कोई बाह्य चतुर्थीति में छुटकारा पाना चाहता है तो उसे परभाव को छोड़कर निर्मल आत्मा का ध्यान करना चाहिये जिससे शिव सुख का लाभ हो सके।^१ मोक्ष प्राप्ति के लिए बाह्य प्रयत्नों तथा क्रिया विधानों की जरूरत नहीं होती। आत्मा के शुद्ध, सचेतन रूप का ज्ञान ही मोक्ष के लिए पर्याप्त है।^२ आनन्द तिलक कहते हैं कि ध्यान सरोवर के अमृत जल में मुनिवर स्नान करें। आठ कर्म मल को धोकर निर्वाण प्राप्त करें।^३ उन्होंने भी जोइन्दु की तरह ही आत्मा को सब कुछ माना। जो आत्मा को उसके सच्चे रूप में पहचान लेता है वह निर्वाण का अधिकारी बन जाता है।^४ सिद्धों के अनुसार भव का ज्ञान ही निर्वाण है।^५ समस्त जगत् जब काया, वाणी तथा मन आदि से मिलकर विस्फुरित होता है तब महासुख तथा निर्वाण का एक साथ ग्रहण होता है।^६ हिन्दी के सन्त कवि आत्मा और परमात्मा की अद्वैत अनुभूति या

१. जइ ब्रह्मिउ चउ-गइ-गमणा तो परभाव चएहि।

अप्पा ज्ञावहि निम्मलउ जिम निब सुख लहेहि ॥५॥

योगसार, पृ० ३७२।

२. सुद्ध सचे णु बुद्ध, जिणु केवल णाण सहाउ।

सो अप्पा अणुदिणु मुणहु जइ चाहहु सिव लाहु ॥२६॥ वही, पृ० ३७६।

३. ज्ञाण सरोवरु अमिय जलु, मुणिंवरु करइ सण्हाणु।

अट्टकर्ममल धोवहि आणन्दा रे। गियडा पाहु निव्वाणु ॥५॥ आणंदा।

४. अप्पा सजमु सील गुण अप्पा दंसणु णाणु।

वउ तउ संजम देउ गुरु आणन्दा ते पावहि निव्वाणु ॥२३॥ आणदा।

५. जो भव सो निव्वाणु खनु स उण मण्णहु अण्ण।

एक्क सहावे विरहिअ मई पडिक्खण ॥१०२॥

चर्यागीति कोष, पृ० १६५।

६. सब जगु काय-वाअ मण मिलि विफुरइ तहिसो दुरे।

सो एहु भङ्गे महासुह निव्वाण एक्कु रे ॥२७॥

वही, पृ० १६६।

साक्षात्कार को मोक्ष मानते हैं। इस स्थिति की प्राप्ति के लिए माया का निरास होना आवश्यक है। इन पर जैन सिद्ध एवं नाथ की अपेक्षा वेदान्त का अधिक प्रभाव है। वेदान्त में कहीं-कहीं आत्मा और परमात्मा में अण और अंशी का सम्बन्ध माना गया है। जीव माया के अधीन होकर अपने सच्चे रूप को विस्मृत कर देता है। माया का आवरण हटते ही वह अंशी परमात्मा में लीन हो जाता है। कबीरादि मन्तो ने इसे पानी, नमक, नदी, सपुद्र, कुम्भ के जल और समुद्र के जल के माध्यम से समझाया है। अन्य सगुण भक्त भगवान् के निकट उनका किकर या सेवक बनकर सामीप्य मुक्ति चाहते हैं।

सहज साधना :

सहज शब्द का प्रयोग बहुत प्राचीन काल से होता आ रहा है। डा० गोविन्द त्रिगुणायत वेदो में वर्णित निव्युत्तीय, अथर्ववेद में वर्णित ब्राह्म्य को सहज का अनुयायी मानते हैं। जैनो ने सहज को समाधि के साथ संयुक्त करके प्रयुक्त किया। आपदा ने कहा कि आत्मज्ञान के लिए अहंकार का परित्याग आवश्यक है। आत्मा को सहज समाधि में जाना जा सकता है।

सहज सरोवर में रमण करने से सभी पाप शान्त हो जाते हैं :—

सहज सबदइ जइ रसहिं तो पावहिं सब सन्तु ।^१

जैन-काव्य में परम समाधि, परम सुख सहज स्वरूप करीब-करीब एक ही अर्थ में प्रयुक्त हुए हैं। सिद्धो ने सहज शब्द का प्रयोग प्रायः उसी अर्थ में किया है जिस अर्थ में शून्य का। सिद्ध साधना में सब कुछ सहज से जुड़ गया है शब्द, सहज शब्द हो गया, ज्ञान सहज ज्ञान हो गया, तत्त्व सहज तत्त्व हो गया। यही नहीं समाधि, काया, साधना पथ, नैरात्म्य ज्ञान रूपी सुन्दरी सभी सहज हो गये। यह सहज परम तत्त्व के रूप में है। काण्हा इस तत्त्व को अच्छी तरह से जानते हैं। अन्य लोग शास्त्रागम आदि पढ़, सुनकर इसे जानना चाहते हैं इसलिए यह उनके लिए दुःसाध्य है।^२ सहज में जो निश्चल हो जाता है उसका आवागमन टूट जाता है। उसका मन समरस में बिराजने लगता है।

१ योगसार, पृ० ३६० ।

२. सहज एककु पर अत्थि तहि फुड काणहु परिजाणइ ।

सत्थागम बहु पदइ सुखाइ बढ किम्पि ण जाणइ ॥

बागची : चर्यागीतिकोष, पृ० १६८

समस्त गुरु साधना सम्बन्धी समस्याओं का समाधान गुरु के द्वारा हो सकता है। किन्तु सहज रूपी परमतत्त्व तो ऐसा है जो अनिर्वचनीय है। उसमें तो ऐसे अमृत रस की उपलब्धि होती है जिसका आत्वादन करके साधक अपने आपको विस्मृत कर देता है। शिष्य में कुछ समझने की चेतना ही नहीं रहती।^१ सहज साधना में चित्त विशुद्ध हो जाता है। सहज तत्त्व पवन के बहने से हिलता नहीं। आग के जलने से जलता नहीं। घन के बरसने से भीगता नहीं। न उत्पन्न होता है और न मरता है।^२ हिन्दी सन्न साहित्य में सहज का यही विस्तार तथा यही अर्थ मिलता है। सन्तो ने कही-कहीं इसे भक्ति भावना के अनुरूप परिवर्तित भी करने का प्रयास किया है। कबीरदास ने सहज को शून्य के पर्याय में ग्रहण किया है और कही-कही शून्य की विशेषता के रूप में सहज शून्य कहा है। सहज शून्य में समरता या समदृष्टि का चित्रण भी मिलता है।^३ कबीरदास की सहज सम्बन्धी व्याख्या निम्न पंक्तियों में मिलती है—

सहज सहज सब कोय कहै, सहज न चीन्है कोय ।

जिन सहजै विषयातजी, सहज कहौजै सोय ॥

+	+	+
+	+	+

सहजै सहजै सब गए सुत वित कामणि काम ।

+	+	+
---	---	---

जिन सहजै हरिजी मिले, सहज कहौजै सोय ॥

डॉ० त्रिगुणायत ने इन साखियों के आधार पर यह सिद्ध करने का प्रयास किया कि कबीर ने परम्परागत सहजवाद की उपेक्षा की है और दूसरी ओर उसके स्वरूप का अपने ढंग पर निरूपण किया है।^४ किन्तु प्रस्तुत साखियों से

१. णउ तम्बाअहि गुरु कहइ णउ तम्बुअइ सीस ।

सहज अमिररसु सअल जगु कामु कहिजइ कीस ॥ वही, पृ० १८७ ।

२. पवण बहन्ते न सो हलन्इ, जलण जलन्ते न सो डज्जइ ।

घण बरिसन्ते णउ सो तिमइ, ण उवज्जइ (बड्डइ)

णउअहि पइस्सेइ ॥

वही, पृ० १८७ ।

३. सहज सुनि इकु बिरवा उपजि । घरती जल हर सोखिया ।

—कबीर ग्रंथावली

४. डॉ० गोविन्द त्रिगुणायत : कबीर की विचारधारा पृ० ४०५ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १४१

उन अधिकचरे ज्ञानवाले सन्तों तथा सिद्धों की ओर निर्देश है जो सहज तत्त्व को पहचानते तो नहीं पर सहज सहज चिल्लाया करते हैं। सहातुभूति होने पर विषय, वासना, मोह, माया स्वतः ही समाप्त हो जाने हैं। कबीर भक्ति भाव के अनुरूप सहज ही हरि से मिलने वाले व्यक्ति को सहज कहते हैं। उपर्युक्त साखियों में सहज के दो अर्थ प्रतीत होते हैं।

१—आयासहीन साधना—जो हठयोग के विपरीत है।

२—स्वाभाविक तथा शुद्ध साधना जो बाह्यानुष्ठान आदि से विरहित है। सिद्धों तथा जैनों ने जिसे महासुख कहा है वही कबीर का राम-रस है जो सहजावस्था में उपलब्ध होता है। दादू, सुन्दरदास, गुलाल आदि कवियों ने सहज मार्ग में विश्वास प्रकट किया है। सन्तों में मिर्छा तथा जैनों द्वारा मान्य अभी प्रमुख रूप मिल जाते हैं। जैसे—

(१) सहज समाधि। (२) सहज मार्ग। (३) सहज जीवन पद्धति। (४) सहज तत्त्व (परमतत्त्व)। (५) महासुख। (६) सहज शून्य-सिद्धावस्था।

सहज शब्द का प्रयोग तुलसी जैसे सगुण भक्तों में भी मिलता है किन्तु वहाँ इसका कोई सैद्धान्तिक या परम्परित अर्थ नहीं प्रतीत होता है—

कबहुँ मन विश्राम न मान्यो।

निसिद्धि अमृत विसरि सहज सुख, जहँ तहँ इन्द्रिय तान्यो।^१

योगपरक प्रवृत्तियाँ :

आत्मा को परमात्मा में विलीन करने के लिए या आत्मा को ही परमात्मा के रूप में पहचानने के लिए बाह्य क्रिया विधानों को वहिष्कृत करके मध्य-कालीन जैन, सिद्ध, नाथ तथा सन्तों ने जो आन्तरिक साधना या काया साधना चलायी वह योग परम्परा से अत्यधिक प्रभावित है। जैनों में यह साधना अधिक जटिल और गुह्य नहीं है न तो उसका विस्तृत वर्णन ही मिलता है। जैन मुक्तककारों ने योग के रूप को समाधि तक ही सीमित रखा है। तथापि इनमें योग की अनेक शब्दावली उसी रूप में प्रयुक्त हुई है जैसे शिव-शक्ति, अजपा, सामरस्य, निरंजन आदि। मुनि रामसिंह ने वाम और दक्षिण (इड़ा और पिंगला) के मध्य स्थित सुषुम्ना की सहायता से अपर ग्राम बसाने का वर्णन किया है। योग साधना के अन्तर्गत गगन मण्डल में निर्वाण पद की स्थिति मानी गयी है। रामसिंह भी इसी गगन मण्डल में होनेवाले अनाह्व

१४२ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

नाद को श्रवण करने का आदेश देते हैं। यह नाद इन्द्रिय-वशीभूत मूढ को सुनाई नहीं देता।^१ योगीन्द्र मुनि नासाग्र पर ध्यान टिकाकर परमात्मा को जाननेवाले व्यक्ति को जन्म से मुक्त मानते हैं।^२ कुण्डलिनी शक्ति को जाग्रत करके सुषुम्ना नाड़ी के पथ से जीवात्मा को सहस्रार चक्र में ले जाकर जीवात्मा को गगन मण्डल स्थिति शिव से मिला देना समरस या सामरस्य है। शिव और शक्ति का वर्णन करते हुए मुनि रामसिंह कहते हैं कि शिव और शक्ति की एकता के बिना न तो मोह विलीन होता है और न ससार का ज्ञान ही होता है।^३

सम्पूर्ण सिद्ध काव्य में यह मान्यता प्रतिपादित की गयी है कि जो बाह्य सृष्टि तत्त्व है उसे शरीर के अन्दर ही साक्षात्कृत किया जा सकता है। सिद्ध काण्हा का विचार है कि पृथ्वी, आप, तेज, समीर तथा गगन इन पंच तत्त्वों से देह का निर्माण हुआ है। ये पंच तत्त्व बीज रूप हैं इन्हीं से सुरासुर पैदा होते हैं।^४ यह बोधिचित्त में अक्षोभ वैरोच रूप में स्थित है। इस बोधिचित्त को साधारणतया नहीं जाना जा सकता। योग साधना से जब गगननीर (महासुख रूपी) अमिताभ रूपी पंक का सृजन करता है तब यह वज्र रूपी सुख स्वभाव अवधूती रूपी मूल नाल पर चतुर्गुण्य कमल के रूप में खिलता है।^५

सिद्धों ने योगाचार की ध्यान (ज्ञान) साधना तथा हठयोग की प्रचलित साधना को मिश्रित तथा परिष्कृत करके उसे 'बोल कक्कोल', साधना के रूप

१. मुनि रामसिंह : पाहुड दोहा-१८२, दोहा १६८।

२. णासगि अभिन्तरहं जो जोर्वहि असरीर।

बाहुडि जम्मि ण सम्भवहि पिवहिं ण जणणी खीर ॥ ६० ॥

योगसार, पृ० ३८४।

३. मुनि रामसिंह : पाहुड दोहा, दो० ५५।

४. गअण-समीरण-सुहवासे पञ्चेहिं परिपुण्ण ए।

सअल सुरासुर एहु उअत्ति बडिऐ एहु सो सुण्ण ए ॥

बागची : चर्यागीतिकोष, पृ० १६७।

५. बोहि चिअ रअभूसिअ अक्कोहेहिं सिट्ठओ।

पोक्खरविअ सहाव सह णिअ-देहहि दिट्ठओ ॥ ३ ॥

गअण णीर अमिआह पाँक मूल वज्ज भाविअइ।

अवधूद किअ मूलणाल हकारो वि जाअइ ॥ ४ ॥

बागची : चर्यागीतिकोष, पृ० १६७।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १४३

में ग्रहण किया। उन्होंने अपनी साधना को प्रज्ञोपायात्मक रूप प्रदान किया। सिद्धों ने 'अर्हन्' के स्थान पर एव बीज को ग्रहण किया तथा उपाय और प्रज्ञा को युगनद्ध करना साधना का प्रमुख उद्देश्य माना। योगाचार में पृथ्वी को अन्तिम धातु माना गया था। सिद्धों ने उसे प्रथम धातु बना दिया और गगन जो पहला था अब अन्तिम हो गया। 'बोल कक्कोल' साधना को रासायनिक अर्थ प्रदान करके सिद्धों ने अपनी मौलिक सूझ का परिचय दिया।

प्रज्ञोपायात्मक घर्षण के द्वारा पंच महाभूतों को अन्तस्थ करना, बोल कक्कोल साधना में जरूरी माना गया। प्रज्ञा का स्थान कपाल या मस्तक के अन्दर माना गया है जो हिन्दू योगदर्शन के अनुकूल है। हिन्दू योग परम्परा में चक्रों की संख्या छः मानी गयी है किन्तु इसमें चार ही चक्र हैं। इन चक्रों को कमल दल के रूप में परिकल्पित किया गया है निर्माण चक्र में चौंसठ, धर्मचक्र में बत्तीस सम्भोग चक्र सोलह और उष्णीस चक्र में छः पाखुड़ी मानी गयी हैं। उष्णीस कमल में चार शून्यों के प्रतीक चार दल माने गये हैं। काण्हपा कहते हैं कि ललना, रसना रूपी, सूर्य, चन्द्र नाडियों को तोड़कर (भेदकर) चार दलों और चार मृणालों वाले कनल को स्पर्श करेंगे जहाँ महासुख का वास है।^१ काण्हपा ने महासुख चक्र को नलिनी वन कहा है। इसमें पहुँचने पर चित्त की द्विनिधा नष्ट हो जाती है।^२

इन चक्रों का वेधन नाडियों से होकर किया जाता है। विभिन्न योग सम्प्रदायों में नाडियों की संख्या भिन्न-भिन्न मानी गयी है। किन्तु मुख्य नाडियाँ तीन ही हैं। सिद्धों ने इन नाडियों का प्रतीकात्मक वर्णन किया है। ये नाडियाँ हैं ललना, रसना तथा अवधूती। ललना नाडी बायें नासापुट के पास गयी हैं और रसना दक्षिण नासापुट के पास है। ललना, रसना को इडा पिंगला भी कहते हैं। इन दोनों के मध्य अवधूती नाडी है। ललना में शुक्र प्रवहमान है तथा रसना में रज, अवधूती अद्वैत रूपी बोधिचित्त का वहन करती है। इसे सहज पथ या सहज सुन्दरी भी कहा जाता है। सिद्धों ने इसे जोगिनी के रूप में सम्बोधित किया है। सिद्ध काव्य में अवधूती के दो रूप मिलते हैं :—

१. ललणा रसणा रवि ससि तुडिअ वेण्ण वि पासे ।

पत्तो चउट्ट चउमूणाल ठिअ महासुह वासे ॥ ५ ॥

वही, पृ० १६७ ।

२. काह्लु विलसअ आसवमात्ता ।

सहज नलिनीवन पइसि निविता ॥ वागची, चर्यांगीतिकोष, पृ० ३० ।

१ - परिशुद्धा अवधूती ।

२ - अपरिशुद्धा अवधूती ।

वायु निरोध

अपान वायु से प्रज्ज्वलित होनेवाली कालाग्नि जब निम्नगामी होती है तो उसके तेज से शुक्र जलकर मूत्र जाता है । इससे मनुष्य की शक्तियों का ह्रास होता है । इसलिए वायु का निरोध अत्यधिक आवश्यक है । सरहपाद का कथन है कि जब वायु निरुद्ध होकर ऊर्ध्वगामी हो जाती है तो योगी का काल कुछ भी नहीं बिगाड़ पाता ।^१ नियन्त्रित वायु में तल्लीन होकर चंचल चित्त मृत हो जाता है अर्थात् उसकी गतिमयता समाप्त हो जाती है और वह विशुद्ध हो जाता है । लुईपा कालाग्नि को केवल काल नाम से पुकारते हैं और उसे चंचल चित्त में प्रविष्ट मानते हैं ।^२

चाण्डाली योग :

लिंग और गुदा के समीप की मासपेशियों का संकुचन करके एक प्रकार का मूलबन्ध भी किया जाता है । इस मणि मूलबन्ध के कारण चन्द्र और दिवाकर रूपी ललना और रसना का निरोध हो जाने से अंधकार हो जाता है । कालाग्नि का भी क्षय हो जाता है । तब उस समय अवधूती का उद्घाटन होता है और चन्द्राग्नि का भी आलोक ऊपर की ओर उठता है और उससे बोधि चित्त मणि की भाँति जगमगा उठता है ।^३ धामपा चाण्डाली योग के साथ समता योग की भी चर्चा करते हैं । इस योग में साधक कमल कुलिश के मध्य में लीन हो जाता है । डोम्बी नाड़ी में राग दाह से आग प्रज्ज्वलित हो जाती है फिर साधक शशहर (विशुद्ध) चित्त के द्वारा उस आग को बुझाने लगता है । यह ज्वाला भौतिक ज्वाला से भिन्न है । इसमें ज्वलन शक्ति नहीं है । न तो इसमें से धुँआ निकलता है जो नयनों को पीड़ित करे । यह अग्नि प्रसरित होकर सुमेरु शिखर में जाकर गगन में प्रविष्ट हो जाती है । इसके

१. पवण वहइ सो णिच्चलु जब्बे । जोइ कालु करइ कि रे तब्बे ॥६६॥

बागची : चर्यांगीतिकोष, पृ० १६२ ।

२. काआ तरुवर पन्च वि डाल ।

चंचल चीए पइठा काल ॥ बागची : चर्यांगीतिकोष, पृ० १ ।

३. डौं० धर्मवीर भारती . सिद्ध साहित्य पृ० २१७ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १४५

द्वारा हरिहर, ब्रह्मा, वासना, क्लेश आदि जल जाते हैं। फिर पंच इन्द्रियो से पानी पहुँचता है।^१ चण्डाली प्रज्वलित होने के बाद साधक काय, वाक् और चित्त को वज्र बनाकर अवधूती को वधू के रूप में ग्रहण करता है।

सिद्धों की योग साधना में विचित्र, विपाक, विमर्द और विलक्षण चार क्षण, प्रथमानन्द, परमानन्द, विरजानन्द, सहजानन्द चार आनन्द माने गये हैं। इन आनन्दों को प्राप्ति करने के लिए कर्ममुद्रा, धर्ममुद्रा, ज्ञानमुद्रा, महामुद्रा चार मुद्रायें मानी गयी हैं। मुद्रा का शाब्दिक अर्थ है मुद् + ददाति अर्थात् आनन्द देनेवाली। सिद्धों ने मुद्रा को नारी रूप माना। प्रारम्भ में इसका नैरात्मा या प्रज्ञा के रूप में आध्यात्मिक अर्थ था किन्तु बाद में भौतिक अर्थ की प्रधानता हो गयी।^१ महामुद्रा की यह साधना सब से कठिन साधना मानी जाती थी और इसी साधना में निष्णात होने के उपरान्त ही किसी की गणना सिद्धाचार्यों में होती है।^२

देह का महत्त्व :

रहस्यवादी मुक्तकों में योगपरक मान्यताओं के कारण देह को अत्यधिक महत्त्वपूर्ण माना गया है क्योंकि चित्त या आत्मा का देह के अन्दर ही साक्षात्कार हो सकता है। आनन्द तिलक का कथन है कि अरमठ तीर्थों में मूर्ख भ्रमण करता हुआ मर जाता है किन्तु आत्म विन्दु को नहीं जानता। इस घट (शरीर) में अनन्त देवताओं का निवास रहता है।^३ साधना के लिए शरीर को साधन तो बनाया जा सकता है किन्तु स्थूल शरीर को ही सब कुछ मान लेना ठीक नहीं है। क्योंकि शरीर की सजावट, उबटन, तेल, सुमिष्ट आहार आदि दुर्जन के प्रति किये गये उपकार की तरह निरर्थक हो जाते हैं अन्ततः

१. कमलकुलिश माझे भवइ लेजी । समताजोएँ अलिल चण्डाली ॥
डाह डोम्बी घरे लागेलि आगि (णी) । ससहर लइ सिन्वहु पाणी ॥
नउ खर जाला धूम न दिसइ । मेरु शिखर लइ गअण पइसइ ॥
दाढ़इ हरिहर बाह्य भडारा । दाढ़इ णव गुण शासनपाडा ॥
भणइ घाम फुड नेहु रे जाणी । पन्च नाले उठे गेल पाणी ॥
बागची चर्यागीतिकोप, पृ० १५४ ।

२. डॉ० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य, पृ० २२१ ।

३. अट्ठसट्ठ तीरथ परिभमई मूढा, मरइ भमन्तु ।

अप्प विन्दु ण जाणहि, आणदा रे । घट महि देव अणतु । आणदा ॥२॥

१४६ अपभ्रंश भुवनक का य और उसका हि नी पर प्रभव

शरीर से कुछ उपलब्ध नहीं हो सकता ।^१ सिद्धो ने भी यह माना कि देह से ही बुद्ध का वास है । पर मूर्ख उसे जान नहीं पाता । सहृदय कहते हैं कि इस देह से ही मुरसरि, यमुना, गंगासागर, प्रयाग, वाराणसी, चन्द्र, दिवाकर, पीठ, उपपीठ सब कुछ है ।^२

कबीर आदि सन्तो ने इडा पिंगला नाडियों को गंगा यमुना के रूप में परिकल्पित करके शरीर के अन्दर ही लोक जीवन के विश्वास को मोड़ना चाहा । जहाँ पर इडा पिंगला तथा मुपुम्ना मिलती हैं वही त्रिवेनी है । सच्चा साधक वही स्नान करता है । अपभ्रंश मुक्तक काव्य की योगपरक प्रवृत्तियों का हिन्दी मुक्तकों पर दोहरा प्रभाव पड़ा । एक तो स्वीकारात्मक था और दूसरा निषेधात्मक । हिन्दी के सन्त कवियों ने समाधि, पवन विरोध आदि बातों को अपभ्रंश कवियों की तरह महत्त्वपूर्ण माना । सन्तो के काव्य में सबसे अधिक शून्य महल, शून्य सरोवर, शून्य मण्डल आदि का प्रयोग पाया जाता है । हठयोग साधना में शरीर के अन्दर ही शून्य की स्थिति मानी जा चुकी थी । आकाश (शून्य) में जहाँ शब्द होता है वही आज्ञा चक्र है ।^३ वहाँ आत्मा में शिव का ध्यान करके योगी मुक्त हो जाता है । इडा तथा पिंगला नाडियों के मध्य भी शून्य माना गया था ।^४ सिद्ध तथा नाथ साहित्य में प्राप्त वर्णनों से ज्ञात होता है कि शून्य के विविध स्थान माने गये हैं । आगे आनेवाले सन्तो ने इन शब्दों का इतना अधिक प्रयोग किया कि शून्य भुका, त्रिकुटी, ब्रह्मरन्ध्र की वास्तविक स्थिति का पता पाना मुश्किल हो गया । डॉ० धर्मवीर भारती

१. उज्जलि चोप्पडि चिट्ठ करि देहि सुमिदहाहार ।

सयल वि देह गिरत्थ गय जिण दुज्जण उवधार ॥१८॥ पाहुड दोहा ।

२. एत्थु से मुरसरि जमुणा एत्थु से गंगासागर ।

एत्थु पत्राग वणारसि एत्थु से चन्द्र दिवाअर ॥४७॥

बागची : चर्यामीतिकोष, पृ १६१ ।

कबेत्तु पीठ उपपीठ एत्थु मई भमइ परिट्ठओ ।

देहा सरिसअ तित्थ मई सुह अण्ण ण दीट्ठओ ॥४८॥ वही

३. आकाशे यव शब्दः स्यात्तदाज्ञाचक्रमुच्यते ।

तत्तात्मानम् शिवम् ध्यात्वा योगी मुक्तिमाप्नुयातः ॥

गोरक्ष पद्धति, पृ० ८६ ।

४. इडा पिंगलयोर्मध्ये शून्यम् चैवानिलम् प्रसेत्—

हठयोग प्रदीपिका पृ० १६६

अथर्वग मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियों और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १४७

का विचार है कि वे इनकी वास्तविक स्थितियों को भूल गये हैं और केवल परम्परा निर्वाह के लिए शून्य मण्डल, शून्य गुफा आदि का उल्लेख मात्र कर देते हैं। यह स्थिति न सिद्धों में है, न नाथों में।^१ सन्तों में इस तरह की सैद्धान्तिकता का अभाव स्वाभाविक ही है क्योंकि उनमें से अधिकतर अनपढ़ थे। उन्होंने परम्परा तथा साधुओं की संगति से इन योगिक साधनाओं के संबन्ध में जाना समझा होगा।

सन्तों ने शून्य का प्रयोग परमतत्त्व के रूप में किया है जो सिद्धों से बिल्कुल मिलता जुलता है। किन्तु अब तक त्रिकुटी का महत्त्व अधिक हो गया। मीरा त्रिकुटी महल में बने झरोखे में झाँकी लगाती है। शून्य महल में सुरत जमाकर सुख की सेज बिछाती है।^२ गुलाल शून्य को नगर का रूपक देते हैं।^३ सन्तों में शून्य के साथ मण्डल का प्रयोग गुह्य साधना के मण्डल चक्र के अनुष्ठानों से प्रभावित जान पड़ता है। सन्तों ने शून्य को अभावग्रस्त नहीं माना। सिद्धों ने शून्य में वज्र की स्थिति कल्पित की थी। सन्तों ने उसे राम या शिव का निवास स्थान माना है। रन्ध्र जो सिद्धों के यहाँ वैरोचन द्वार था वह अब ऐसी गुफा बन गया जहाँ से अमृत झरता रहता है।^४

वज्रयोग में चण्डाग्नि का वर्णन किया जा चुका है। शैवों में इस चण्डाग्नि को ब्रह्माग्नि नाम से अभिहित किया। नाथों तथा सन्तों में इसके समान चित्रण तो मिलते हैं पर इस नाम का प्रयोग नहीं मिलता। कबीरदास कहते हैं कि जब दरिया (मन) अग्नि से प्रस्वलित होता है तब जल, स्थल, शील, वृक्षादि दग्ध हो जाते हैं एवं सभी अमूल्य रत्न विलुप्त हो जाते हैं।^५ कबीर द्वारा वर्णित वह अग्नि सिद्धों की चण्डाग्नि की तरह ही मन की सारी वासनाओं

१. डॉ० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य, पृ० ३४६।

२. त्रिकुटी महल बना है झरोखा, तहाँ से झाँकी लगाऊँ री।

सुन महल में सुरत जमाऊँ सुख की सेज बिछाऊँ री॥

मीरा—वृहद-पद संग्रह, पृ० ३२४।

३. सुन्न नगर में आसन पाई जगमग जोति जगावै।

गुलाल साहब की बानी, पृ० ३२।

४. गगन गुफा के बीच पियाला प्रेम का चाखे।

५. कबीर दरिया प्रजल्या, दाक्ष जल थल शील।

बस नाही गोपाल सू, जिनसे रतन अमोल ॥१॥

स० भाताप्रसाद गुप्त कबीर : ग्रंथावली, पृ० १२६।

को मस कर देती है। सन्तों में यह अग्नि परमात्मा से वियुक्त आत्मा की वियोगाग्नि बन गयी है।

सिद्धों में एवं तथा बीज रूप वज्र जाप का विधान था। नाथ सम्प्रदाय ने योग प्रधान साधना पद्धति अपनायी थी अतः उसमें जप का वह रूप स्वीकृत हुआ जो श्वाभ विरोध के साथ सम्पन्न होता था। इसे नाथ योग में अजपा जाप कहा जाता था। सन्तों ने भी इस 'जाप' परम्परा को अपनाया लेकिन उसका नाम सहज जप रखा। सन्तों के इस सहज जप का प्ररूप नाथों तथा सिद्धों के अजपाजप तथा वज्र जप और वैष्णव सहजिया तत्त्व से मिल जुलकर निर्मित हुआ।

सन्तों में देह के अन्दर चक्र और नाड़ियों की परिकल्पना सिद्धों से पर्याप्त भिन्न है। सिद्धों के चार चक्र के स्थान पर सन्तों ने हिन्दू योग पद्धति के अनुकूल छः चक्रों का वर्णन किया है। सिद्धों ने प्रमुख तीन नाड़ियों का वर्णन किया है ललना, रसना तथा अवधूती। सन्तों ने शरीर के अन्दर इनकी स्थिति सिद्धों के समान ही मानी है केवल नाम में अन्तर है। सन्तों ने इनका नाम—इडा, पिंगला तथा सुषुम्ना रखा। डॉ० त्रिगुणायत यह मानते हैं कि कबीर की प्रारम्भिक योग साधना इन्हीं तान्त्रिकों और हठयोगियों की जटिलतम योग साधनाओं का ही रूपान्तर है।^१ इन सन्त कवियों में योग द्वारा प्राप्त सम्भाव, अनहदनाद ही परम सत्य नहीं है। शाश्वत है सहज समाधि, सहज भजन तथा उस अनहद नाद को बजानेवाला।^२

निवेद्यात्मक रूप में योग का प्रभाव सूरदास, नन्ददास तथा तुलसीदास पर पड़ा। उद्धव-गोपी संवाद में सूरदास ने योग की निन्दा करते हुए उसे कष्ट साध्य बताया है। भंवरगीत में नन्ददास कहते हैं कि जिसका कर्म बुरा हो वह पद्मासन को धारण करके इन्द्रियों का हनन करे और योगासन सिद्ध करे।^३

महासुख या समरसी अवस्था :

योगपरक प्रवृत्तियों में 'समरसी अवस्था' की साधना अत्यधिक महत्त्वपूर्ण है। शाक्त, शैव, जैन और सिद्ध काव्य में इसकी अलग-अलग परिकल्पनाएँ मिलती हैं। वज्रयानी साधना में प्रज्ञा रूपी स्त्री तथा उपाय रूपी पुरुष का

१. डॉ० गोविन्द त्रिगुणायत : कबीर की विचारधारा, पृ० २०७।

२. हजारी प्रसाद द्विवेदी : कबीर, पृ० ६३।

३. नन्ददास : भंवरगीत, पृ० ८।

सम्मिलन ही समरस या महासुख है। प्रज्ञा और उपाय की साधना आगे चलकर वामाचार में परिवर्तित हो गयी और स्त्री-सुख को ही अधिक महत्व दिया जाने लगा। तान्त्रिक बौद्ध साधना में यह वामाचार अधिक प्रचारित हुआ। शैवों तथा शाक्तों ने शिव और शक्ति के संयोग को ही सामरस्य कहा है।^१ नाथ योगियों के विचार से जब कुण्डलिनी जाग्रत होकर सुषुप्ता मार्ग से पद चक्रों को देखती हुई सहस्रार चक्र में स्थिति शिव से जा मिलती है, तब समरसता की स्थिति आती है।

जैन कवियों ने मन और परमेश्वर, शिव और शक्ति के मिलन को समरसता माना है।^२ मुनि रामसिंह कहते हैं कि समरसता की अवस्था में समाधि की जरूरत नहीं होती क्योंकि जिस तरह नमक पानी में विलीन हो जाता है उसी तरह चित्त परमेश्वर में। दैहिक सुख-दुःख तभी तक संतापित करते हैं जब तक चित्त निरंजन में समरस नहीं हो जाता है। रामसिंह शिव और शक्ति के मिलन की भी चर्चा करते हैं।^३

सिद्धों का सामरस्य भाव बिल्कुल तान्त्रिकों जैसा ही है। सरहपाद ने कहा है कि जैसे जल-जल में प्रवेश करता है तो समरस हो जाता है उसी तरह उपाय (चित्त) प्रज्ञा से सबद्ध होकर समरस हो जाता है। दोष तथा गुणों के चक्कर में रहनेवाला मूर्ख इसे नहीं जानता।^४ जब मन अस्त हो जाता है तो तन का बन्धन टूट जाता है। तब समरसी अवस्था में शूद्र और ब्राह्मण का भेद मिट जाता है।^५ इसी शरीर रूपी घर में प्रज्ञा रूपी महिला है लेकिन वह उपाय रूपी मनुष्य से मिलती नहीं यही विडम्बना है।^६ भृमुकपा ने भी

१. हजारी प्रसाद द्विवेदी : नाथ सम्प्रदाय, पृ० ६९।

२. मणु मिलियउ परमेसरह परमेसरउ वि मणस्तु।

वेहि वि समरस हूवाहं, पुज्ज चडावउ कस्त॥

परमात्म प्रकाश, पृ० १२५।

३. पाहुड दोहा, दोहा १२७।

४. जतइ पइसइ जलेहि जलु, ततइ समरस होइ।

दोसगुणाउर चितता, बड़ पडिवक्ख ण होइ॥

राहुल साकृत्यायन, दोहा कोश पृ० १८।

५. जव्वे मण अत्थमशु जाइ, तणु तुट्टइ वन्धण।

तव्वे समरसहि मज्जे, णउ सुद्वण वाम्हण। वही, पृ० २२।

६. एहु घरे ट्ठिअ महिला मणुसा। एहु ण दीसइ मण सहि कइसा॥

वही पृ० ३२।

सामरस्य अवस्था को जल के उदाहरण से ही समझाया है। उनका कथन है कि जिस तरह जल में जल समाकर अभिन्न हो जाता है उसी तरह मन रूपी मणि शून्यता में समाकर अभिन्न हो जाता है।^१ समरसी अवस्था के लक्षण सन्त साहित्य में दिखाई तो देते हैं परन्तु समूचे भक्ति काव्य पर इसका बहुत कम असर पड़ा है। कबीर योग द्वारा गगन में प्राणवायु चढ़ाकर ब्रह्म का दर्शन करते हैं। अपनी आत्मा को ही सर्वत्र व्याप्त मानते हैं। उनका मन उन्मन में विलीन हो जाता है। यद्यपि उनका रामदर्शन आत्म दर्शन ही है परन्तु विभिन्न वर्णनों में राम का अलग अस्तित्व परिलक्षित होता है। उनके अनेक कथन अद्वैतवाद से अधिक प्रभावित दिखाई देते हैं।^२ उनमें आत्मा परमात्मा की एकता तो है पर उपाय और प्रज्ञा, शिव शक्ति के मिलन तथा समरसता का कोई वर्णन नहीं मिलता।^३

शृंगारिक प्रवृत्ति

यद्यपि अपभ्रंश भाषा प्राकृत को आधार बनाकर विकसित हुई किन्तु इसमें शृंगारिक चित्रणों में प्राकृत के 'गाथा सप्तशती' 'वज्जालम्ग' आदि की तरह वन्य तथा प्राकृत दृश्य नहीं मिलते हैं। लगता है कि समयानुसार लोगो की रुचि बदलती गयी। इन मुक्तकों में मेघता का काफी हास मिलता है। धीरे-धीरे चमत्कृति, विचित्रकल्पना उक्ति-वैचित्र्य, आदि की प्रधानता होने लगी। इन शृंगारी मुक्तकों का हिन्दी के रीतिबद्ध मुक्तकों पर विशेष प्रभाव पड़ा है।

शृंगाररस के दो भाग हैं—

१—संयोग।

२—वियोग।

संयोग शृंगार में नायक तथा नायिका एक साथ रहते हैं। वे एक दूसरे के दर्शन, स्पर्श, आलिंगन आदि का सुख लेते हैं।

१. जिम जले पाणिआ टलिआ मेउ न जाअ।

तिम मण रखण समरसे गवण समाअ ॥ चर्या ४३। बागची : चर्या गीति

२. हम सब माहि सकल हम सांही। हम थे और दूसरा नाही।

मा० प्र० गुप्त : कबीर प्रभावली, स० २६, ३४४।

३. मन लागा उनमन सो, उनमन मनाह बिलग।

लूण बिलगा पाणिआ, पाणी लूण बिलग ॥ वही पृ० २६

नायक नायिका का पारस्परिक दर्शन

प्रेमी और प्रेमिकाओं की यह स्वाभाविक अभिलाषा होती है कि वे एक-दूसरे की नजर के ही आगे रहे। शृंगारिक मृतको में प्रिय-दर्शन की इस अभिलाषा को कई रूपों में व्यक्त किया गया है। एक नायिका अपनी माँ से कहती है कि स्वस्थावस्था में सुख से मान किया जाता है किन्तु जब प्रिय का दर्शन हो जाता है तो मानसिक स्वस्थता समाप्त हो जाती है फिर हलचल में अपनेपन का चेत तो रहता ही नहीं मान की परवाह कौन करे।^१ प्रिय के देखते समय नायिका खगने-पीने में हिचकती है। उससे न तो कचर-कचर खाया जाता है और न घूँट-घूँट पिया जाता है।^२

रसनिधि की नायिका की आँखों में लगी दरम की भूख से स्वाभाविक भूख मिट जाती है :—

अद्भुत गति यह प्रेम की वैननि कही न जाइ ।

दरस भूख लागै दृगन भूखहि बैत भगाइ ॥

अपभ्रंश के उपर्युक्त दोहे में जो सकोच और नृप्ति चित्रोपम शैली में व्यंजना के सहारे व्यक्त है वही रसनिधि के दोहे में अभिधात्मक रूप में कहा गया है। रसलीन की अभिव्यक्ति में पारिवारिक सकोच का भी अभाव है।

संभोग वर्णन .

अपभ्रंश के मुक्तककारों ने संभोग का वर्णन बड़ी कुशलता से किया है। चित्रण में अश्लीलता शायद ही कही मिलती हो। नायिका का नायक के प्रति इतना गहरा प्रेम है कि अंग से अंग, अधर से अधर मिले बिना ही प्रिय का रूप निहारते-निहारते सुरति समाप्त हो जाती है।^३ नायिका की अभिलाषा

१. अम्मीए सत्यावत्येहिं सुठि चिन्तिज्जइ माणु ।

पिए दिट्ठे हल्लोहलेण को चेअइ अप्पाणु ॥२॥

अनु० शालिकराम उपाध्याय, हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण पृ० १६ ।

२. लज्जइ नवि कसरक्केहि पिज्जइ नवि घुठहि ।

एम्बइ होइ सुहच्छडी पिए दिट्ठे नयणेहि ॥

हेम० : प्राकृत व्याकरण, ४।४२३।२ ।

३. अंगिहि अंगु न मिलेउ मिलि अहरे अहर न पन ।

पिअ जोअत्तिहे मुह कमलु, एम्बइ सुरउ समत्तु ॥

हेम० : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ५ ।

१५२ अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिंदी पर प्रभाव

है कि वह प्रियतम को प्राप्त करते ही उसके अंग-अंग में अपूर्व कौतुक से प्रविष्ट हो जायेगी जैसे नये सनोरे में पानी प्रविष्ट हो जाता है।^१ कवि सुरति का एक चित्र बही कुणलता से अंकित करता है। नायिका नायक के ऊपर लेटी हुई है। चंपकवर्णी नायिका भरकत वर्ण के वक्षस्थल पर इस प्रकार लग रही है जैसे कसौटी पर दी हुई मुवर्ण की रेखा।^२ अपभ्रंश मुक्तक काव्य से व्यञ्जीलता से बचने के लिए अन्धोक्तिपरक पद्धति को विशेष महत्त्व दिया गया है।

अपभ्रंश के मुक्तककारों ने भाव तथा उत्प्लुतता पर विशेष जोर दिया तथा मिलन का चित्र अधिकतर सांकेतिक रखा किन्तु हिन्दी के मुक्तककार शारीरिक चेष्टा, जागिक हाव-भाव के प्रति अधिक तल्लीन हो गये। अब लोक जीवन का न तो संकोच रह गया न दुराव। सूरदास ने सेज रूपी क्षेत्र में कुण और राधा के रति युद्ध को चित्रित किया है जिसमें कोई किसी से पीछे नहीं हटता।^३ यही नहीं रीतिकाल तक कोकशास्त्रीय विधि-विधानों को भी अपनाया जाने लगा। साधारण रति ही नहीं विपरीत रति भी चित्रित होने लगी। मतिराम ने पूर्व वर्णित एक दोहे का भाव किंचित परिवर्तन के साथ इस तरह अपनाया है। नायिका की सुन्दर तथा क्षीण शरीर नील कमल दल सेज पर पड़ी है। वह ऐसी सुशोभित हो रही है जैसे कसौटी के ऊपर सोने की रेखा हो।^४ अपभ्रंश के दोहे में श्यामल नायक तथा गोरी नायिका के

१. जउ केवई पावीसु पिउ अकिआ कुड्डु करीसु।

पाणिउ तवड सरावि जिव सव्वगे पइसीसु ॥

हेम० : अपभ्रंश व्याकरण पृ० ५०।

२. ठोल्ला सामला धण चम्पा वण्णी।

णाइ मुवण्ण रेह कस वट्टइ दिण्णी ॥ वही, पृ० २।

३. राजत दोड रति रंग भरे।

सहज प्रीति विपरीत निसा बस आलप सेज परे।

+	+	+
+	+	+
+	+	+

सूर श्याम श्यामा रति-रत ते इक पग पल न हो।

—सूरसामर, पृ० ६४८।

४. नील नलिन दल सेज मे परी सुतनु तनु देह।

लसै कसौटी मे मनौ तनक कनक की रेह ॥ सतसई सप्तक। पृ० १२६

सम्मिलित रूप को दर्शित करने की चेष्टा की गयी है किन्तु मतिराम को नायिका की क्षीणता तथा गौर-वर्ण व्यंजित करना ही अभीष्ट है। अपभ्रंश काल का स्वस्थ शृंगार घृष्टता में बदलने लगा था। अब नायक को रात्रि आगमन की प्रतीक्षा नहीं करनी होती। वह रात भर रति-झीड़ा से तृप्त न होकर दिन में ही घात लगाने लगता है।^१ हिन्दी के एक दोहे में प्रियतम के सौन्दर्य का एकटक निरखने का चित्रण मिलता है जो अपभ्रंश दोहे के समान ही है :—

तौ मैं अनिमिष नैनता तिए लाल अस ऐन ।

अनिसिष नैन मुनै त ए निरखत अनमिष नैन ॥

दंतक्षत या नखक्षत :

संभोग शृंगार के अन्तर्गत दंतक्षत या नखक्षत अमानुषिक कृत्य माने जाते हैं किन्तु भावनातिरेक में या उद्दाम भोग लालसा से ये पाशविक कर्म सम्पन्न हो जाते हैं। धीरे-धीरे काव्य-क्षेत्र में दंतक्षत या नखक्षत का चित्रण एक रुढ़ि बन गया। नायिका के विबाधर पर दंतक्षत के सौन्दर्य से सम्बद्ध अनेक सुन्दर कल्पनाएँ की गयीं। नायिका के मुख का रदन-व्रण देखकर कवि को ऐसा लगता है मानो निरूपम रस पीकर प्रिय ने शेष पर मुद्रा (मुहर) लगा दी ताकि अन्य लोग उसका पान न करें।^२ रीतिकाल में दंतक्षत के साथ-साथ नखक्षत का भी पर्याप्त चित्रण मिलता है। हर कवि ने अपने कथन में चमत्कार तथा वैशिष्ट्य उत्पन्न करने की चेष्टा की है। बिहारी की नायिका नखक्षत को बार-बार खरोच देती है ताकि पिय की स्मृति ताजी बनी रहे।^३ इस तरह के चित्रणों में फ़ारसी प्रभाव माना जाता है। जितेन्द्र पाठक का

१ केलि की रात अघाने नही दिन ही ने लला पुनि घात लगाई ।

‘मतिराम’

२. विबाहिरि तणु रमण-वणु किहू ठिउ सिरि आणन्द ।

निहवम रसु पिएं पिअवि अणु सेसही दिण्णी मुह ॥

हेम० . प्राकृत व्याकरण, ४१४०११३

३. तिय निय जु लगी चतन पिय, नख रेख खरोट ।

सूखन देत न सरसई खोटि खोटि खत खोटि ॥

—बिहारी सतसई, ८४।२६८

कथन है कि अवश्य ही बिहारी की नायिका के बराबर नखश्त को खरोच-खरोच देने में फारसी रुढ़ियों का प्रभाव परिलक्षित होता है।^१

सभोग शृंगार के अन्तर्गत नायक नायिका का रूप, छवि, तथा आसिक सौन्दर्य बड़े विस्तार से अंकित किया गया है। भावों को उद्दीप्त तथा आकर्षक बनाने के लिए नायक तथा नायिका के अंगों का चित्रण मुक्तक काव्य की विशिष्ट रुढ़ि है। अपभ्रंश मुक्तकों में नख-शिख के वर्णन विशुद्ध मुक्तकों में उपलब्ध नहीं होते परन्तु प्रबन्धात्मक मुक्तक 'संदेशरासक' में नख-शिख का उत्कृष्ट चित्रण किया गया है।

नेत्र :

प्रेम-व्यापार में नेत्रों की महत्त्वपूर्ण भूमिका है। अतः मुक्तककारों ने नेत्रों की शोभा तथा बाँकपन का बड़ा विस्तृत वर्णन किया है। उनकी साँवली नायिका के नेत्रों में जैसे-जैसे बाँकपन आता है वैसे-वैसे कामदेव खुरदरे पत्थर पर अपना बाण तीक्ष्ण करता है।^२ फिर बाला के चंचल नेत्रों के द्वारा जो देखे जाते हैं उन पर अनायास ही मकरध्वज का आक्रमण हो जाता है।^३ आँख में आँसू भरे रहने पर भी उसकी प्रभावात्मकता तथा चोट कम नहीं होती। एक सखी दूसरी सखी को संबोधित करती है कि हे सखी गौरी की नयन सरसी अश्रु जल से प्रायः भरी रहती है। वे नयन जब किसी के सामने होते हैं तो तिरछी चोट करते हैं।^४ नेत्रों की चंचलता मत्स्य की चंचलता से उपमित होती है यह साहित्यिक रुढ़ि है। पताका भी चंचल होती है। अपभ्रंश का कवि धन्या के चंचल नेत्रों की उपमा मत्स्य पताका से देता है। यह उपमा भी कारण रूप में प्रस्तुत की गयी है। मत्स्य पताका तो इसीलिए फहरा रही है

१. जितेन्द्र पाठक : हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास, पृ० १०३।

२. जिवें जिवें वक्रिम लोअणह् णिरु सामलि सिकखेइ।

तिवं तिवं वम्महु निअय-सर-खर-पत्थरि तिकखेइ ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० १३।

३. चलेहिं चलन्तेहिं लोअणेहिं जे तइं दिडु बालि।

तहिं मयरद्धय दडवडड पडइ अपूरइ कालि ॥ वही, पृ० ७३।

४. अंसु जले प्राडम्ब गोरिअहे सहि उव्वत्ता नयणसर।

ते संमुह संपेसिया देत्ति तिरिच्छी वत्त पर ॥ ३ ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ६१।

कि स्तन प्रदेश पर मदन निवास कर रहा है ।^१ नयनों का बाँकपन तो रसिकों को और भी घायल करता है । कोई वयोवृद्ध दूती नायिका से कहती है हे बिटिया, मैंने तुमसे कहा था कि बाकी दृष्टि मत कर ।^२ क्योंकि वह नोकदार बर्छी की तरह हृदय में पैठकर मारती है ।^३ कुछ मुक्तकों में भूचक्र का भी चामत्कारिक चित्रण मिलता है । भूचक्र पर चंग को सुशोभित मानकर कवि उत्प्रेक्षा अलंकार का प्रयोग करके कहता है मानो त्रिभुवन विजयी अनंग जनों को आज्ञा देता है ।

सूरदास तथा रीतिकालीन कवियों ने नेत्र की कटाच्छता तथा चुम्बन का बड़ा विस्तृत वर्णन किया है । बिहारों की नायिका के नेत्र विषम तथा तीक्ष्ण बाण की तरह है जो अंग-अंग को विकल कर देते हैं ।^४ वास्तव में नायिका के कटाक्ष जितने तीक्ष्ण हैं उतने तीक्ष्ण बाण कामदेव के निषंग में नहीं हैं ।^५ नेत्रों को सजीव रूप में कल्पित करके गोपियाँ उनसे विद्रोह करने को तैयार दिखाई देती हैं तथा बार-बार नेत्रों को उलाहता देती हैं ।^६ इस तरह के चित्रणों में पर्याप्त मौलिकता मिलती है । किन्तु किसी-किसी भाव में अद्भुत साम्य भी है । मतिराम ने अपभ्रंश के एक मुक्तक के भाव को आत्मसात करके तथा अन्य कामोद्दीपक अंगों एवं भावों को एक ही दोहे में समेट कर सुन्दर चित्र अंकित किया है—

१ जं धण लोअण झसझय चल दीसहिं ।

मयणावासउ, तं थडगुड्डरि सई ॥ हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन,

६।१६३।१६-६ ।

२. बिट्टिए मइ भणिय तुहु भा कुरु बंकी दिट्ठि ।

पुत्ति सकण्णी भल्लि जिय मारइ हिअइ पइट्ठि ॥

हेमचन्द्र प्राकृत व्याकरण, ४।३३।३

३. दृगन लगत बेघत हियो विकल करत अंग आन ।

ये तेरे सब ते विषम, ईछन तीछन वान ॥ बिहारी सतसई ।

४. कवि मतिराम जैसे तीछन कटाक्ष तेरे

ऐसे कहाँ सर हैं अनंग के निषंग में ।

सं० नगेन्द्र . रीतिशृंगार ५८ ।

५. सं० धीरेन्द्र वर्मा, सूर सागरसार—पद १५८; १८१,

भौंहनि सग चदायो कर गहि चाप मनोज ।

नरह नैह सार्थह बढ्यो लोचन लाज उरोज ॥^१

मुख :

नायिका के मुख वर्णन में चन्द्रमा के उपमान को विशेष रूप में ग्रहण किया गया है । किन्तु मुक्तकारों की दृष्टि में नायिका का मुख सौन्दर्य जो निष्कलुष है उसको तुलना चन्द्रमा कैसे कर सकता है । वे चन्द्र जैसे उपमान को तीक्ष्ण धार वाले हथियार से छीलकर गौरी के मुख की रमानता के उपयुक्त बनाना चाहते हैं ।^२ चन्द्रमा नायिका के मुख से पराजित होकर कभी-कभी बादलों में छिप जाता है । यह स्वाभाविक ही है कि कोई भी पराजय प्राप्त शरीर वाला निःशङ्क भाव से कैसे घूम सकता है ।^३ यही नहीं कंचन काति के प्रकाश वाला कर्णिकार तो प्रिया के मुख से पराजित होकर बन की सेवा करने लगा है ।^४ कमल मुख के उपमान के लिए उपयुक्त था किन्तु ब्रह्मा ने उसे कीचड़ में फेंक दिया ।^५ कवियों ने नायिका के मुख सौन्दर्य की अद्वितीयता निरूपित करने के लिए सारे उपमानों की हीनता सिद्ध कर दी । मुग्धा नायिका अपने मुख की किरणों से अपना हाथ देख लेती है परन्तु उसका मुख पूर्ण शशि मण्डल की तरह है तो वह दूर तक क्यों नहीं देख सकती ?^६ यह कवियों की दूरारुढ़

१. सतसई संग्रह, मतिराम सतसई, १२३।७८

२. जिवं तिवं तिव्खालेवि कर जइ समि छोलिज्जन्तु ।

तो जइ शोरिहे मुद्कमलु सरसिम कावि लहन्तु ॥

हेम० : प्राकृत व्याकरण, ४।३६५।१

३. ओ गोरी मुह निज्जिअइ बदल्लि लुक्कु मयकु ।

अन्मुवि जो परिहविय तणु सो किवं भवइ निसंकु ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ५३ ।

४. उअ कणिआह पफुल्लिअइ कंचण कंति पयामु ।

गौरी वयण विणिज्जअउ जं सेवइ वनवासु ॥

हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण, ४।३६६।५

५. हेमचन्द्र : छन्दोनुशासन, २००१, पृ० २०० ।

६. निअ मुँह करिहि विमुद्ध कर अन्धारइ पडिपेक्खइ ।

ससि मण्डल चन्दमिए, पुणु काई न दूरं देखइ ॥

हेमचन्द्र : प्राकृत-व्याकरण, ४।३४६।१

कल्पना का एक श्रेष्ठ दृष्टान्त है। प्रतीप तथा व्यतिरेक अलंकार द्वारा मुख को चन्द्रमा कमल आदि उपमानों से श्रेष्ठ चित्रित करने की परंपरा संस्कृत-प्राकृत में ही चली आ रही है। अपभ्रंश के मुक्तककारों ने उक्ति चमत्कार का सहारा लेकर अनेक तर्कों तथा कारणों की मृष्टि की। इससे सौन्दर्य चित्रण में एक नया मोड़ आया। मतिराम की एक कविता है जिसमें चन्द्रमा को नायिका के मुख की समता करने के कारण चोर की तरह दण्ड दिया गया है। ब्रह्मा क्रुद्ध होकर चन्द्रमा के मुख में कालिख लगाकर रातों-दिन अमरालय के आस-पास घुमाया करता है।

मतिराम कहै नितिचर चारै जानि यह
दीनी है सजाय कमलासन रिसाय कै
रातौ दिन कैरै अमरालय के आसपास
मुख में कलंक भिन्न कारिख लगाय कै।^१

अपभ्रंश के दोहों में इस तरह के दण्ड का वर्णन मिलता है। किन्तु वहाँ दण्ड का भोगी कमल है चन्द्र नहीं। दण्ड देनेवाला ब्रह्मा ही है तथा अपराध भी समान ही है नायिका के मुख सौन्दर्य की समता ग्रहण करने का दुस्साहस। रसलीन ने चन्द्र कलक के संबंध में एक नयी कल्पना की। उन्होंने कहा कि न तो यह मृगाक है न भू अक, न कलंक। बल्कि यह चन्द्रमा नायिका के मुख से हारकर अपने शिर को घिस कर काला कर डाला है।^२ अपभ्रंश मुक्तक में यही चन्द्रमा नायिका के मुख से हारकर बादलों में छिपता है। रसलीन की कल्पना में न तो कारण सत्य है न कार्य किन्तु अपभ्रंश कवि सत्य कार्य के लिए असत्य कारण की कल्पना करता है।

स्तन

स्तन की कठोरता तथा उत्तुंगता का चित्रण अपभ्रंश और रीति मुक्तकों में समान रूप से मिलता है। स्तन नायिका के हृदय को फोड़कर बाहर निकले हैं। उनकी यह निर्दय कठोरता अपूर्व है क्योंकि जो अपना ही हृदय फोड़ देता है उससे यह कैसे आशा की जा सकती है कि वह पराए हृदय को फोड़ने में धृष्टा करेगा। इसलिए रसिकों को सावधान करता हुआ कवि कहता है कि

१. सं० कृष्ण बिहारी मिश्र : मतिराम ग्रंथावली—पृ० १०६।

२. अंग दर्पण, पृ० १३, छन्द ६।

१५८ अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिंदी पर प्रभाव

अब दृष्टि संवरण करो इस बाला के विषम स्तन पैदा हो गये हैं।^१ चित्रण को इतना दुरुह कल्पना पर आधारित कर दिया गया है कि सौन्दर्य का उन्मेष नहीं होता किन्तु व्यंग्य रूप में इसे प्रभावात्मक भी कहा जा सकता है। स्तन शृंगारिक भावों को जागृत करने में सर्वाधिक समर्थ माने जाते हैं। स्तन की निर्दयता उसकी अत्यधिक कठोरता ही है। कठोरता स्तनों के सौन्दर्य की कसौटी है। स्तन इतने उत्तुंग हो गये हैं कि लाभ की जगह हानि होने लगी। इसके कारण प्रियतम बड़ी देर से अधरों तक पहुँच पाता है।^२ मतिराम ने स्तनों की कठोरता का चित्रण किंचित् भिन्न रूप में किया है जो उतना सुन्दर नहीं बन पड़ा। प्रियतम प्रिया के चरणों पर गिर गया तो भी नायिका ने उसकी ओर नहीं देखा। मतिराम ने निष्कर्ष निकाल लिया कि नायिका के स्तन कठोर हैं तो उर भी कठोर होंगे।^३ अपभ्रंश में उक्ति चमत्कार तो है पर एक अभिदव भंगिमा के साथ सहज और ढक्के-तुपे ढंग से उरोजो का वर्णन हुआ है किन्तु रीतिकाल में स्तनों के सभी गुणों का वर्णन प्रचुर काव्य शक्ति खर्च करके किया गया है।^४ उरोजों को श्रीफन, कनक-कलश आदि तो कहा ही गया उसे पर्वत का भी रूप प्रदान किया गया।

कटि

कुश कटि सुन्दरी नायिका का लक्षण माना जाता है। इसी आधार पर मुक्तककारों ने कटि की क्षीणता तथा कृशता का ऐसा चित्रण किया कि अदृष्ट ब्रह्म की तरह वह भी अदृश्य हो गयी। कटि की कृशता का चित्रण संस्कृत प्राकृत, अपभ्रंश तथा हिन्दी रीति मुक्तकों में बराबर सजगता से किया गया

१. फोडेन्ति जे हियडउं अप्पणउं ताहँ पराइ कवण धूण ।

रक्खेज्जहु लोअहो अप्पण बालहे जाआ विसम थण ॥२॥

हेम० : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० १७ ।

२. अइत्तुंगन्तणु जं थणइ सो छेयउ न हु लाहु ।

सहि जइ केवंइ तुडि वसेण अहरि पहुचचइ नाहु ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ४७ ।

३. प्रान पियारी पग पदयो तू न लखति इह ओर ।

ऐसो उरज कठोर तौ उचितै उर जु कठोर ॥

मतिराम सतसई, बोहा ११८

४. हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास, पृ० १०६ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १५६

किन्तु समयानुसार चमत्कार की प्रधानता होती गयी। रीतिकाल में उर्दू काव्य की होड़ में यह चमत्कार बिल्कुल मज़ाक बन गया। अपभ्रंश मुक्तककारों का कटि चित्रण बहुत कुछ स्वाभाविक तथा सौन्दर्यमूलक है। नायक के हाथ से अपना चीराचल छुड़ाकर जब नायिका गमन करना चाहती है तो नायक कहता है मनस्विनी प्रसाद करके मुनो तुम औत्सुक्य बस मत जाओ। यदि कहीं संयोग से पैर स्खलित हो गया तो अन्यन्त क्षीण कटि कहीं टूट न जाय।^१ पैर के स्खलित होने पर कमर टूट जाता कोई अस्वाभाविक चित्रण नहीं है। अन्यत्र कवि कहता है कि नायिका की शरीर कुसुमपुर (पाटलिपुत्र) है। इसलिए वहाँ मध्यदेश (अयोध्या) जादि कैसे संभव है। कवि ने यहाँ मध्यदेश का झिल्ट प्रयोग किया जिसका अर्थ कटि प्रदेश है।^२ अंगों का यह चमत्कारमूलक चित्रण रीति कवियों में और भी चमत्कार मूलक बन गया। अपभ्रंश के कवि को तो मध्यदेश की स्थिति से सिर्फ आश्चर्य हुआ किन्तु उसने कटि की अस्तित्व हीनता नहीं स्वीकारी। रीति कवि की जान में तो कमर केवल लोनाई की लपेट मात्र है। जिस तरह भूमि और अम्बर के बीच में कोई खम्भा नहीं है। उसी तरह लोच लोचनी नायिका के अंक में कमर नहीं है।^३ यदि है भी तो ब्रह्म की तरह अदृष्ट है।^४

अंग समाष्टि का चित्रण

शृंगारिक भावों को उद्बुद्ध करनेवाले अंगों का अलग-अलग चित्रण करने के साथ-साथ मुक्तक कवियों ने अंग समाष्टि का भी चित्रण किया है। यह चित्रण भी चमत्कारिक तथा प्रभावोत्पादक दोनों तरह का है। वास्तव में ये दोनों स्थितियाँ मिली जुली ही परिलक्षित होती हैं। अंग समाष्टि के चित्रण के बिना नायिका का कोई रूप-चित्र बनता ही नहीं। सौन्दर्यानुभूति कराने के लिए समस्त अंगों या प्रमुख अंगों का चित्र खींचना आवश्यक है। अब देखिये

१. जइ किन्वइ वि सचह पयजुयलु इहु विहिंसिण विहट्टइ।

ता तुज्ज मज्जू खीणउ खरउ किं न खामो अर तुहुइ ॥

हेमचन्द्र : छन्दोगुणासन ४।८७।

२. कुसुम पुत पच्चवखु वि सुंदरि तुज्ज देहु।

तुह बर मज्जदेसु वहसि विवरीउ एहु ॥५।६. १

३. मनोज मंजार-चतुर्थ कलिका, पृ० ७।

४. मुख सागर तरंग, पृ० ३६१।

कि अपभ्रंश कवि किस तरह की नायिका का चित्र प्रस्तुत करता है। सर्वप्रथम कवि सजग कर देता है कि नायिका अपने विशिष्ट अंगों के विशिष्ट गुणों के कारण सामान्य नायिका से भिन्न है क्योंकि नायिका की वे बड़ी-बड़ी आँखें असामान्य हैं, दोनों भुजाएँ कुछ और ही हैं, और असाधारण है वह पृथुल स्तन भार। उसके केशकलाप भी अवर्ण्य ही हैं। गुण और सौन्दर्य निधि उस नितम्बिनी को जिसने बनाया वह विधि भी अन्य ही है।^१ यहाँ 'कुछ और' शब्द अनिश्चय बोधक होने के कारण अन्वेषण की उत्सुकता जागृत करता है। अन्यत्र कवि परम्परागत उपनानों के माध्यम से नायिका के अंगों को उपमित करता है। उसकी भ्रूवल्ली कामदेव के मुख कमल के, अंग चामीकर की प्रभा के, नेत्र नवीन कमल दल के और दन्त पत्तियाँ हीरे की पत्ति के समान हैं। अधर विद्रुम के तुल्य हैं। नायिका का यह रूप अत्यधिक प्रभावशाली है^२ उसे देखते ही पुरुष का मन विकल हो जाता है। ऐसी नायिका के निर्माण के लिए प्रजापति को भी शिक्षा लेने की जरूरत पड़ती है।^३ बसंत बड़ी मादक तथा कामोद्दीपक ऋतु होती है। नायिका उससे किसी भी गाने में कम नहीं है। उसके हाथ अशोक दल, मुख कमल और हँसी नवमल्लिका के तुल्य है। मोहने में निपुण यह कामिनी अभिनव बसन्त श्री है।^४ नायिका को बसन्त का रूपक देना अपभ्रंश कवियों की मौलिकता जान पड़ती है। कवि को इतने में ही सन्तोष नहीं हुआ। वह नायिका के अलग-अलग अंगों को चित्रित करके उसके अंग समाष्टि के प्रभाव को चमत्कारिक रूप से व्यक्त करता है। वह नायिका को स्वयं कामदेव की मल्लिका मानता है।^५ यही नहीं, वह विष की गाँठ है जो

१. अन्ने ते दीहर लोभण अन्नु त भुअ जुअल ।

अन्नु सु घण थण हारु त अन्नु जि मुह कमन्नु ॥

अन्नु जि कैस कलावु सु अन्न जि प्राउ-विहि ।

जेण णिअम्बिणि घडिअ स गुण-लायण-णिहि ॥१॥

हेमचन्द्र . अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ६० ।

२. छन्दोजुशासन ५।१२. १

३. जइ सो घडि प्रियावदी केत्थु विलेप्पिणु सिक्खु ।

जेत्थु वितेत्थु वि एत्थु जणि भण तो तहि सारिक्खु ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ५३ ।

४ हेमचन्द्र छन्दोजुशासन ६२० ३१

५ वही ६२० ५०

अपना अद्भुत प्रभाव डालती है। जिसके कण्ठ यह नहीं लगती वह भट भी पाश्चाताप से मर जाता है और चचन नेत्रों की छाया जिसके ऊपर पड़ जाती है उसे असमय काम आक्रांत कर लेता है :—

साव श्लोणी गोरडो नक्षत्री कवि विस गंठि ।

भड पञ्चलिओ सो मरड जामु न लगइ कठि ॥

चलेहि चलतेहि लोअणेहि जे तइ दिठ्ठा बालि ।

तहि अयरडुज नडबडउ रडइ अपूरइ कालि ॥

विरह वर्णन :

अपभ्रंश मुक्तककारों ने सयोग वर्णन की अपेक्षा वियोग वर्णन में अधिक तल्लीनता तथा कला प्रदर्शित की है। नायक से वियुक्त हो जाने पर नायिका को अत्यधिक पीड़ा होती है। यह लोक सत्य तथा काव्य सत्य दोनों है। परन्तु मुक्तक कवियों ने अनेक प्रसंगों की कल्पना करके नायिका की कोमल शरीर तथा रूप यौवन पर विरह के अनिरजित प्रभाव की उहा की। इस तरह की प्रवृत्ति मुक्तककारों की चमत्कार-प्रियता तथा उक्ति-वैचित्र्य का ही परिणाम है। काव्य में कितने ही सुन्दर वर्ण हो, चाहे उसमें दोष का अंश न हो किन्तु जब तक उसमें बहुपूल्य मणि के समान कोई चमत्कारोत्पादक शब्द न होगा तब तक वह किसी के मन को उसी प्रकार आकर्षित नहीं कर सकेगा जिस प्रकार अगनाओं का यौवन लावण्यहीन होने पर किसी को आकृष्ट नहीं कर पाता।^१

मुक्तककारों ने विरह जनित शारीरिक कुशता तथा ताप की अधिकता के चित्रण में ऊहात्मक पद्धति अपनायी है। नायक के वियोग के कारण नायिका की बाहें बहुत कुश हो गयी हैं। हाथ को नीचे करके चलते समय बलयावली के गिर जाने की शंका है। अतः वह हाथ ऊपर करके चलती है। मानो वह विरह रूपी महोदधि का थाह ले रही है।^२ विरह ज्वर से पीड़ित नायिका का प्रश्वास अत्यधिक सतप्त हो गया है। ऊष्ण श्वास की ज्वाला से कपोलों पर

१. कंठाभरण-क्षेमेन्द्र उद्धृत रामसागर त्रिपाठी : विहारी मीमांसा, पृ० २२२ ।

२. बलयावलि निबन्ध—भएँण धण उद्धव्भुज जाइ ।

बल्लह-विरह-सहादहतो थाह गवेसइ नाइ ॥२॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ६१ ।

रखने से नायिका की चूड़ियाँ चूर-चूर हो जाती है।^१ 'संदेशरासक की नायिका जंगो के दहन के भय से उच्छ्वास ही नहीं छोड़ती।^२ विरह की निरपेक्ष चेतो से विरहिणी की देह टूट गयी है। हृदय में संस्थित विरह की अग्नि मदन समीर से धौकी जाकर और भी दाहक हो गयी है। उसने सदैव वेचैनी का स्वर अिप्त होता रहता है। इस विकट स्थिति में प्रिय-मिलन की आशा से स्वरारोह बढ़ता रहता है।^३ प्रेम की मन्चाई तथा प्रेमास्पद से संयोग की अभिलाषा कितनी प्रगाढ़ है कि नायिका ऐसी परिस्थितियों में भी सजीव रहती है। जबकि सामान्यतः ये सब मरण की स्थितियाँ हैं। कवि का दावा है कि विरहिणी नायिका के तप्त बाष्पीय जल (आँसू) स्तनों के बीच नहीं गिरे। कगोल पर ही छिम-छिम करके फिर सिम-सिम करते सूख गये।^४

नायिका को खतरनाक हालत से बचाने के लिए स्नेही जन शीतलता उत्पादक उपचार करने लगते हैं। किन्तु इन उपचारों की क्या परिणति होती है वह भी दर्शनीय है। मुरझा के कपोलों पर चूड़क रखने पर वह श्वास वायु से निदग्ध तथा बाष्प सलिल से भिक्त होकर चूर-चूर हो गया।^५ शीतलता के लिए हरि चंदन का लेप किया गया तो सर्पों द्वारा सेवित होने के कारण वह स्तनों को और भी तपाने लगा। इसके बाद विविध विलाप करती हुई जब नायिका ने झारलता तथा कुसुममाला धारण किया तो वे भी ज्वाला से उसे भयभीत करने लगे। शय्या पर सुख के लिए कमल दल बिछा दिये गये तो वे दुगुना उद्वेग

१. ब्रूल्लउ चुणीहोइ सइ मुद्धि कवोलि निहितउ ।

सासानल जाल-झलनिकअउ वाह-सलिल-ससितउ ॥४॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ४६ ।

२. ऊसासडउ न मिलिहवउं दञ्जण अंग भएण ।

जिम हउं मुक्की वल्लहइ तिम सो मुक्कि जमेण ॥७३॥

अद्दमाण : संदेशरासक । प्रक्रम २, पृ० १६२ ।

३. मयण समीर विहुय विरहाणलदिद्धि फुलिग पिअर्रो ।

दुसह फुरत तिव्व मह हियइ निरंतर झाल, दुद्धरो ॥

+ + +

इह अञ्चरिउ तुज्ज उक्कांठि सरोरुह अम्ह बड्ढए । वही, पृ० १७४ ।

४. हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन । ६।२१०।२२.४ ।

५. हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन ६।२०६ २२ ३ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १६३

उत्पन्न करने लगे।^१ तरह-तरह के उपचारों को निरर्थक सिद्ध करने के लिए जो दुरासूद्ध कल्पनायें हुई हैं उनके मूल में यही भाव प्रेरणा क्रियाशील जान पड़ती है कि प्रिय की विरहाग्नि प्रिय द्वारा ही बुझती है क्योंकि इसका वही मनोवैज्ञानिक उपचार है।

चन्द्रमा, कोयल, चातक, मलयानिल, कमलवन, लतायें संयोगावस्था में सुखों की अभिवृद्धि करते हैं, किन्तु वियोगावस्था में दुःखों के कारण बन जाते हैं। इस समय अमृत चन्द्र किरणें भी ऊष्ण हो जाती हैं। चन्दन का पंक भी दुःख हो जाता है। लतागुड़ जलने लगता है। मृदुल मलयसमीर अंगों पर विष-कन्दली के समान लगता है। अभिनव पल्लव, कलकंडी की ध्वनि सभी विषय हो जाते हैं। मिठाकर मत्तमातङ्ग के विजृम्भित की तरह असमय भय उत्पन्न करता है।^२ नायिका की विरह दशा का चित्रण पद्मश्रुतियों की पृष्ठभूमि में करने की परिपाटी संस्कृत तथा प्राकृत काल से प्रचलित थी। अपभ्रंश के मुक्तक कवि भी इस परंपरा से विच्छिन्न नहीं हैं। 'संदेशरासक' में विरहिणी की दशाओं का चित्रण ग्रीष्म से शुरू होता है। ग्रीष्म ऋतु में व्योम तल में जो अग्नि ऊष्ण प्रभंजन बहता है वह झंझर विरहिणियों के अंगों को संस्पर्शित करके जला डालता है। ग्रीष्म की अग्नि पावस के जनधार से बुझ जाती है किन्तु नायिका के हृदय की विरहाग्नि, पूर्ववत् जलती रहती है।^३ पावस में घनी का शब्द असह्य हो जाता है। चंचल विद्युत्मालिका मेष रूपी राक्षस की दीर्घ कराल जीभ की तरह विस्फुरित होने लगती है। ऐसी स्थिति में विरहिणी कैसे जी सकती है। पावस के बाद शरद आता है। इससे नायिका की स्वाभाविक स्थितियों का चित्रण हुआ है। हेमंत बसंत शिशिर का भी चित्रण किया गया किन्तु इसमें से बसंत ही ऊहात्मक पद्धति के अन्तर्गत वर्णित है। वसन्त समस्त ऋतुओं में सर्वाधिक कामोदीपक ऋतु मानी जाती है। मत्त मधुकरियों के लगातार झंकार से तथा कामदेव के धनुष के झंकार की तरह कलकटी की कलकल ध्वनि से विरहिणियाँ कैसे जिएँ जिनके पति दूर देश प्रवास ले लिये हैं।

उपर्युक्त चित्रणों में किसी न किसी सीमा तक सहृदयता तथा रसाद्र्शता अवश्य परिलक्षित होती है किन्तु अपभ्रंश मुक्तककारों ने बाजी मारने के प्रयास

१. अद्दहमाण : संदेश रासक, छं० १३५, १३७, पृ० १७८।

२. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ७। २२६। ५५. १।

३. अद्दहमाण : संदेश रासक, पृ० १८२।

१६४ . अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

मे भी कोई कोर कसर नहीं रखी । मुग्धा नायिका ने कोयल के पंचम स्वरो से भयभीत होकर कुछ नहीं कहा क्योंकि वह भी कोयल-वचना है । कवि इस उपमा से भी उसकी रक्षा करता है और उसे कलहंस स्वरो वाली कहता है ।^१ रीतिकाल के कतिपय कवि वियोग वर्णन के अन्तर्गत इस ऊहात्मक पद्धति से प्रभावित हुए । शायद ही ऐसा कोई कवि हो जिसमें ऊहा न मिलती हो । रीतिकालीन शृंगारिक चित्रण फ़ारसी काव्य से भी अधिक प्रभावित हुआ । प्रत्येक कवि में कोई न कोई अनूठी तथा अपूर्व उक्ति ढूँढ़ निकालने का सायास प्रयत्न देखा जाता है । ऐसी उक्तियों में गभीरता, सहृदयता तथा संवेदना की खोज करना व्यर्थ है । इसमें तो यही देखना है कि किस कवि ने कितना कमाल दिखाया है ।

अपभ्रंश की अतिरंजनापूर्ण ऊहात्मकता की प्रवृत्ति रीति कवियों में भी परिलक्षित होती है । अपभ्रंश नायिका का ताप इतना अधिक था कि इससे चूड़ी चूर्ण हो जाने की सभावना थी किन्तु रीतिकालीन विरहिणी के छूते ही थाल और नारियल तक चटक कर टूटने लगे । जबकि अभी प्रियतम परदेश जाने के लिए ज्योतिषी से शुभ मुहूर्त्त ही पूछ रहा है ।^२

विहारी की नायिका के संतप्त श्वास तथा विरह ताप की उष्णता से माघ मास में भी लू चलती है ।^३ विहारी के एक अन्य दोहे पर अपभ्रंश दोहे की स्पष्ट छाप है । आँसू का चित्रण दोनों में किया गया है किन्तु अपभ्रंश के कवि ने उसे कपोलों पर सिम सिम करके उड़ जाने की चर्चा की तो विहारी ने स्तनो पर से छत-छत करके छिप जाने का चित्रण किया ।^४

१. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ८७, ४।५ ।

२. थार गयो चटकि पटक नारियर गयो
मुद्रा औटि चाँदी भई विरह की आंच तें ॥

मन्नालाल द्विज : शृंगार सुधाकर, पृ० २३४, छं० सं० २३० ।

३. सुनत पथिक मुंह माह निस लुबै चलत बहि गाम ।

बिन बूझे बिनही कहे जियत विचारी वाम ॥

विहारी बोधिनी, दोहा ४६८, पृ० २३५ ।

४. पलनु प्रगति, बरुनीनु बढ़ि, नहि कपोल ठहरात ।

आँसुवा परि छतिया, छिनकु छन छनाइ छिपि जात ॥६५६

बिहारी

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १६५

संस्कृत साहित्य में भी इस तरह की पर्याप्त उक्तियाँ मिलती हैं। किन्तु अपभ्रंश मुक्तकों जैसी विविधता नहीं है। इन मुक्तककारों पर फ़ारसी परम्परा मात्र का प्रभाव मानना भी तर्क संगत नहीं है। केवल इतना कहा जा सकता है कि तत्कालीन फ़ारसी के ऊहात्मक पद्धति के विरह वर्णन की प्रतियोगिता में रीति कवियों ने भारतीय (अपभ्रंश) काव्य की परंपरा को अपनाकर कुछ अपनी मौलिकता से कुछ फ़ारसी काव्य से भी आगे बढ़ जाने की अभिलाषा से ऊहाओं को और भी काल्पनिक तथा अतिरंजित कर दिया।

देव ने क्षीण नायिका को इतना दुर्बल चित्रित किया कि वह सोने की छपी हुई बेल जैसी लगती है किन्तु अभी उसका अस्तित्व तो था ही। पर मतिराम ने एक कदम और आगे बढ़ कर उसे इतना सूक्ष्म बना दिया कि वह अदृश्य हो गयी। अब उसकी उपस्थिति का अन्दाज़ केवल अंगों से निकलने वाली आंच से ही लग सकता है।^१ विरह के बीच प्रियतम द्वारा दी गयी अवधि भी अत्यधिक महत्त्वपूर्ण होती है। मध्यकालीन मुग्धा नायिकायें जो साक्षर नहीं थी इस अवधि की परिगणना अंगुलियों के आधार पर करती थीं। इसका चित्रण करते हुए कवि कहता है कि प्रवास के समय प्रियतम द्वारा अवधि के जितने दिन दिये गये थे गिनते गिनते विरहिणी नायिका की अंगुलियाँ जर्जरित हो गयी। अपभ्रंश के कवि ने उसे यो चित्रित किया :—

जे बहु दिण्णा दिअहडा दइए पवसत्तेण ।

तारामणन्तिए अंगुलिउ अज्जरि आउ नहेण ॥^२

ठाकुर की विरहिणी का कथन है कि अंगुलियों में घाव हो गये हैं अतः अवधि के दिनों को कैसे गिनूँ।^३

स्वाभाविक तथा मार्मिक चित्रण :

अपभ्रंश के मुक्तक कवियों ने कही-कही चमत्कारपूर्ण चित्रणों से भी प्रेम की मार्मिक व्यंजना की है। विरह-विधुरा नायिका की आँखों से निरन्तर आंसू गिरते रहते हैं। उसका विस्तर पल्लव कल्पित होने के कारण बसंत की तरह

१. देखि परै नहि दूबरी, सुनियो स्याम सुजान ।

जान परै परजंक मैं, अंग आंच अनुमान ॥ सं० कृष्ण विहारी

मिश्र : मतिराम ग्रंथावली, पृ० ८६, छन्दसं० ४२३

२. हेमचन्द्र : प्राकृत-व्याकरण ४।४३३।१

३. सं० लाला भगवानदीन, ठाकुर ठसक-पृ० १७, छन्द सं० ६८ ।

या माय की रात की तरह ठण्डा हो गया है। गाल पीले पड़ गये हैं। उसका शरीर जल रहा है जैसे मार्गशीर्ष में तिलवन का उच्छेद किया जाता है। शिशिर के कमल के समान उसका मुख हतश्री हो गया है।^१ इस उदाहरण में अन्तिम चित्र अधिक मार्मिक तथा प्रभावोत्पादक है।

किसी प्रिय जन के आगमन की प्रतीक्षा में प्रेमिका मार्ग निहारती रहती है। उस मार्ग की तरफ वह इतना तल्लीनता से देखती है कि उसे अन्य चीजों का ध्यान ही नहीं रहता। वह कुसुम, चन्दन आदि सब कुछ त्याग देती है।^२ वह अत्यधिक खीझकर प्रियतम को बुग भला भी कहती है। किन्तु हर स्थिति में वह प्रियतम की प्रिया ही बनी रहती है। नायिका अपने प्रियतम को कापालिक कहती है क्योंकि वह स्वयं भी तो उसके विरह में कापालिनी बन गयी है।^३

डाक-नार की व्यवस्था न होने के कारण प्रवासी नायक या नायिका को किसी पथिक या दूत द्वारा संदेश-प्रेषण बहुत स्वाभाविक घटना थी। इस तथ्य को लेकर मुक्तककारों ने अनेक उक्तिवैचित्र्यपूर्ण मार्मिक उद्भावनाये की। विरहिणी नायिका अपने सुभग को संदेश देते हुए लज्जित होती है क्योंकि प्रवास करते हुए प्रियतम के साथ वह क्यों चली नहीं गयी। यदि नहीं गयी तो उसका प्रेम उतना गहरा नहीं है अन्यथा वियोग होते ही उसे मर जाना था।^४

१. एक्काहि अक्खिहि सावणु अन्तहि भइवउ ।

माहुउ महिअल-सत्थरि गण्डत्थले मरउ ॥

अङ्गिहि गिम्ह सुहच्छी-तिल-वणिण मग्गसिस ।

तहें मुद्धहें मुह पक्कइ आवासिउ सिसिरु ॥ २ ॥

हेमचन्द्र . अपभ्रंश व्याकरण, पृ० २२ ।

२. मालइ कुसुम न लेइ चंदणु चयइ ।

तुह दसणउम्माही, मग्गु जि निअइ ॥ हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन

६।२०।२।२०.१४

३. तुय समरंत समाहि मोहु विसमट्ठियउ,

तहि खणि खुवइ कवालु न वामकरट्ठियउ ।

सिज्जासणउ न मित्हुउ खण खट्ठंग लय,

कावालिउ कावालिणि तुय विरहेण किय ॥ ८६ ॥

अद्दमाण : सदेश रासक, १६५-६६

४. जउ पवसन्ते सहँ न गय न मुअ विओएँ तस्सु ।

लज्जिज्जइ संदेसडा दिन्तेहि सुहय जणस्सु ॥२॥

हेमचन्द्र - अपभ्रंश व्याकरण पृ० ६६ ।

अत्यधिक पीड़ा में जीवन स्पृहा भी नष्ट हो जाती है। दुःख का उमड़ता हुआ पारिवार नायिका के हृदय में समाता नहीं। वह कहती है, हे हृदय तू फट जा। देखे कि मेरा दुर्भाग्य तेरे बिना सैकड़ों दुखों को कहाँ रखता है। हृदय का फटना तथा सैकड़ों दुःख दोनों का प्रयोग मुहावरे के रूप में भी होता है।^१ मान प्रसंग.

अपभ्रंश मुक्तकों में शृंगार का स्वस्थ तथा पारिवारिक रूप मिलता है। इसलिए मान प्रसंग भी पारिवारिक ही है। मान धारण करना सभी नायिकाओं के लिए संभव नहीं है क्योंकि प्रियतम को देखते ही उनका हृदय विगलित हो जाता है। उस मुग्धा को अपनेपन का ही ख्याल नहीं रहता तो मान का ख्याल कौन करे।^२ प्रियतम के आगे मान करने का सौभाग्य भी सभी प्रियाओं को नहीं मिलता। अपभ्रंश की एक नायिका प्रिय के आगमन तथा दृष्ट होने और प्रिय के द्वारा मनाये जाने की कल्पना मात्र से आनन्दित होती है।^३ प्रिय यद्यपि विप्रियता का कारण बन गया है तो भी आग की तरह उसकी आवश्यकता बनी ही रहती है। यह है नायिका की नायक के प्रति एकनिष्ठता जो विप्रिय पति को भी त्यागने की कल्पना नहीं करती।^४ यद्यपि वह पति से रूठकर बैठी है पर सखी जब सखी पति की निन्दा करती है तो उसे यह कहकर बर्जित करती है कि वह इस बात को एकांत में बताये ताकि उसका पक्षपाती मन न नुन सके।^५ अपभ्रंश मुक्तककारों ने नायक के मान का भी

१. हिअडा फुट्टि तडत्ति करि काल खेवे काई ।

देखखउं ह्य विहि कहि ठवइ पइं विणु दुख समाई ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० २३ ।

२. अम्मीए सत्थावत्थेहि सुछि चिन्तिज्जइ माणु ।

पिए दिट्ठे हल्लेहलेण को चेअइ अप्पाणु ॥ २ ॥

हेमचन्द्र अपभ्रंश व्याकरण ।

३. एसी पिउ रसेसु हउँ रुट्टी मई अणुणेइ ।

पग्गिम्ब एइ मणोरहइं दुक्करु दइउ करेइ ॥ वही, पृ० ६१ ।

४. बिप्पिअ आरअ अइवि पिउ तोवि त आणहि अज्जु ।

अग्गिण दड्ढा जइवि घर तो तँ अग्गि कज्जु ॥ ४ ॥

हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण, २।३४३।४ ।

५. भण सहि निहुअउ तेवँ मई जइ पिउ दिट्ठ सवोसु ।

जेवँ न जावइ मज्झु मणु पक्खावडिअं तासु ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ६४ ।

चित्रण किया है। नायक मान किये बैठा है। कोई दूती या सखी उससे कहती है कि हे दुल्हा, तुझे वरजा कि दीर्घ मान मत कर अन्यथा नींद ही नींद में रात बीत जायेगी, झटपट विहान हो जायेगा।^१ मान करनेवाली नायिकायें भी कई तरह की हैं—कुछ तो मान को स्वाभिमान से संयुक्त करके आन्तरिक इच्छा के बाधजूद मान तोड़ना नहीं चाहती हैं।^२ ऐसी एक मनस्विनी नायिका के चरणों पर पति गिर गया है तब भी उसके चित्त में मान विसर्पण कर रहा है। उसका शरीर कोप से आरक्त है। मनस्विनी तथा मान-गविता नायिका के लिए मादक ऋतुएँ बड़ी खतरनाक होती हैं। बसन्त जैसी मादक ऋतु में मान धारण करना मुश्किल हो जाता है। कुछ सखियाँ तो मान को किसी भी अवस्था में उचित नहीं मानतीं क्योंकि अविधट परस्पर प्रबुद्ध गुण ग्रंथि से निबद्ध अतिचार से सरलता से लब्ध प्रेम चलने लगता है। इसलिए उत्तम रमणी के लिए मान का भार उचित नहीं है। हस्त गामिनियों को कलह करने पर भी प्रणत मुख पति के मुख की इच्छा करनी चाहिए। यही नहीं बलपूर्वक क्रीड़ा करना भी उचित है। विप्रिय होते हुए भी अग्नि की तरह प्रिय की उपयोगिता का चित्रण विद्यापति ने भी किया है—

जइसे डगमग नलनि का नौर तइसे डगमग घनि क शरीर ।

भन विद्यापति मुनु कबिराज, आगि जारि पुनि आगि क काज ॥^३

अपभ्रंश की नायिका की तरह बिहारी की नायिका को सखियाँ मान की विधि समझा रही है इतने में नायिका उन्हें इशारों से वजित करती है कि वे धीरे-धीरे बात करे क्योंकि उसके हृदय में बिहारीलाल सदा निवास करते हैं।^४ प्रिय दर्शन में उत्पन्न बौद्धिक विगलन की मजबूरी का अनुभव रीति

१. डोल्ला मईं तुहुं वारिया मा कुरु दीहा माणु ।

निदए गमिही रत्तडी दडवड होइ बिहाणु ॥२॥

हेम० : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० २

२. किं अज्ज वि माणासिणिमाणसि माणु विसट्ठइ माणइ न

इअ संजाइण कोविण णावइ आरत्तयतणु पयाणउ रमणु

अहिणवउग्गमि हिमकिरणु ॥ हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ४८.१,

३. विद्यापति पदावली, ४७।१०६ ।

४. सखी सिखावति मान-विधि, सैननि बरजत बाल ।

हरए कहि मोहिय बसत, सदा बिहारी लाल ॥

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियों और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १६६

नायिका भी करती है। सखियाँ कहती हैं और वह खुद भी समझती है परन्तु नायक को देखते ही उसका मन अग्न्या रह ही नहीं जाता तो मान कहाँ धारण किया जाय।^१ वसन्त, पावस आदि ऋतुओं में ज्ञान करने की कठिनाई का चित्रण रीति कवियों ने अनेक स्थलों पर किया है। सूरसागर में भी इस तरह के अनेक चित्रण मिलते हैं। प्रकृति के विशाल प्रागण में लताओं तथा तरुवरो के मिलन का चित्रण करती हुई सखियाँ नायिका से कहती हैं कि यह ऋतु रूठने योग्य नहीं है।^२ फिर वे घोर घटाओं की उमड़न तथा बड़ी-बड़ी बूंदों वाली वर्षा के आगमन की चर्चा करके राधा को मान की दुष्करता का आभास देती हैं।^३

प्रिय के पास पहुँचने का उपक्रम :

प्रवासी प्रिय से मिलने के लिए विरहिणियाँ अनेक उपाय करती हैं। संदेश-प्रेषण, पत्र-प्रेषण, पत्र-प्रेषण के साथ वे मानसिक पहुँच भी करती हैं। इस मानसिक गमन का चित्रण अपभ्रंश कवियों ने बड़ी मार्मिकता से किया है। नायिका कहती है 'हे मन उस देश में जाओ जहाँ प्रिय का प्रमाण उपलब्ध हो। यदि आता है तो उसे लाओ और यदि नहीं आता तो वही निर्वाण प्राप्त कर लो।' इतना कड़ा आदेश देकर मन भेजा गया। नायिका को ज्ञात था कि वह प्रिय को लाकर उसे सन्तोष देगा। परिस्थिति और भी मार्मिक हो

१. तूँहँ कहति हौ आपुहँ समस्त सबै समान ।

लखि मोहन जो मन रहै, तौ मन राखौ मान ॥ ४५८ ॥

विहारी बोधिनी, पृ० १६४ ।

२. यह ऋतु रुमिरे की नाही ।

बरसत मेघ मेदिनी कै हित प्रीतम हरपि मिलाही ॥

सूरसागर, पृ० १७६४ पद ३३६४ ।

३. घोर घटा उमड़ी चहुँ ओर ते ऐसे मे मान न कीजै अयानी ।

तू तो बिलंबति है बिन काज बड़े-बड़े बूँदन आवत पानी ॥

सेलेक्शन फ्राम हिन्दी लिटरेचर-सीताराम उद्भूत-रीति कवियों की

मौलिक देन, पृ० ४३१

४. जाइज्जइ तहिँ देसडउ लवभइ पिय हो पमाणु ।

जइ आवइ तो आणियउ अहथा तं जि निवाणु ॥

हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण ४।४१६।२

गयी जब मन भी धोखेबाज निकल गया । 'संदेश-रासक' में ऐसे ही धोखा देने वाले मन का चित्रण किया गया है । नायिका बेचारी अब बैठकर पाश्चात्ताप कर रही है । उसने घना दुःख सहकर विचारपूर्वक मनोदूत भेजा था । प्रिय नहीं आया मनोदूत भी वहीं रत हो गया । इस तरह शून्य हृदय वह भरमती हुई रात व्यतीत करती रही । यहाँ तो वही हाल है कि खच्चरी सीगों के लिए गई और कान भी गंवा आयी । फिर वह प्रियतम को भी अन्यायी समझती है जिसने दूत भी पकड़ लिया ।^१ 'ढोला मारुरा-दूहा' की नायिका घोड़े पर सवार होकर जाने की इच्छा व्यक्त करती है^२ और विद्यापति की नायिका सखियों से प्रियतम के देश को पूछती है और योगिनी का वेष धारण करके जाना चाहती है ।^३ कभी मन प्रियतम के साथ संयुक्त हो जाता है साथ में छाया लगी रहती है । प्रिया का मन प्रियतम के जी में बसने लगता है परन्तु प्रिय का ध्यान भी प्रियतमा की ओर नहीं खिंचता । इस तरह की अनन्यता में मन को दूत बनाकर प्रिय के पास भेजना मुश्किल होता है क्योंकि वह अपना साथ ही छोड़ चुका होता है । सूरदास अपने एक पद में इस भाव को व्यक्त करते हैं—

साईं मेरौ मन पिय सौं यौं लाग्यो

ज्यों संग लागी छाहि ।

मेरौ मन पिय जीब बसत हैं,

पिय जिय सो मै नाहि ॥^४

१. मइ जाणिउ पिउ आणि मज्झ संतोसिहइ,

णहु मुणिअउ खलु धिट्ठ सोवि महु मिन्हिहइ ।

पिउ णाविउ इहु दूउ गहिनि तत्थवि रहिउ,

सव्व हियउ महु दुक्खि भरिउ पूरिउ अहिउ ॥ १६७ ॥

अइहमाण : सदेशरासक-१६३-१६४, छं० १६६ ॥

२. जइ तूँ ढोला नाविउउ कइ फागुण कइ चैत्रि ।

तउ में घोड़ा बाधिस्या काती कुडियाँ खेत्रि ॥

ढोला मारुरा दूहा, १४६, १४५ ।

३. मास असाढ उन्नत नव मेघ प्रिय विसलेख रह्यो निरथेय ।

कौन पुरुष सखि कौन सो देस करन मोकं तहाँ जोगिन भेस ॥

विद्यापति पदावली ।

४ स० धीरेन्द्र वर्मा सूरसागर सार

पृ० १०५

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १७१

इस तरह हम देखते हैं कि प्रिय के पास मन को दूत रूप में भेजकर मानसिक मिलन करने की चेष्टा अपभ्रंश तथा हिन्दी में समान रूप से पायी जाती है।

नायिकाओं का रूप :

अपभ्रंश मुक्तकों में अधिकतर पारिवारिक तथा स्वस्य चित्रण के कारण स्वकीया नायिकाओं का ही वर्णन मिलता है। अपभ्रंश मुक्तककारों के लिए इस तरह का वर्णन आवश्यक भी था क्योंकि लोक जीवन में यौन सम्बन्धी स्वच्छन्दता सख्त रूप से वर्जित होती है। किन्तु मस्त और छलकता यौवन कभी-कभी सामाजिक बन्धनों को तोड़कर स्वेच्छाचार की ओर प्रवृत्त होता है। इस तरह सामाजिक वर्जनाओं के बावजूद नायक और नायिकाओं का लुका-छिपा प्रेम चला करता है। अपभ्रंश मुक्तककार इन तथ्यों से अनभिज्ञ नहीं थे। अतः स्वकीया के एकनिष्ठ प्रेम के साथ परकीयाओं का भी संकेत मिलता है। चन्द्र ग्रहण को देखकर असतियों ने हँसकर कहा कि प्रियजनो का विछोह करने वाले को हे राहु निगलो निगलो। ये असतियाँ परकीया ही हैं जो अपने प्रेमियों से मिलने के लिए अंधेरी रात की प्रतीक्षा में हैं।^१ परकीया नायिका में अनुरक्त पति को सम्बोधित करके स्वकीया कहती है कि हे दूल्हा ऐमा परिहास किस देश में होता है। हे प्रिय मैं तो तुम्हारे लिए क्षीण होती हूँ और तुम अन्य के लिए।^२

भक्तिकाल में श्रीकृष्ण और गोपियों के आध्यात्मिक प्रेम चित्रण में स्वकीया और परकीया का आदर्श बिलकुल क्षीण हो गया। रीति कवियों ने अपभ्रंश के इन परकीया संकेतों को अपने सामाजिक परिवेश में अपने ढंग से विकसित किया। भक्तिकाल में चित्रित परकीया प्रेम के आदर्श को रीति कवियों ने लौकिक शृंगार के अन्तर्गत ग्रहण कर लिया। रीतिकाल में सैकड़ों दोहे ऐसे मिलते हैं जहाँ नायिका कभी अपनी पड़ोसिन के हाथ में अपने प्रियतम द्वारा दिये गये गहनों को देखकर खीझती है कहीं नायक की लाल-लाल आँखों तथा अन्य रति-क्रीडा के चिह्नों को देखकर कुपित होती है।

१. जं दिट्टुड सोमगहणु अनईहि हसिउ निसकुं ।

पिअ माणुस विच्छोहगरु गिलि-गिलि राहु मयकु ॥

हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण ४।३६६।१

२. ढोल्ला एँह परिहासडी अइ भण कवणिहि देसि ।

हउँ शिज्जउँ तउ केहि पिअ तुहुं पुणु अन्नहि रेसि ॥

हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण ४।४२५।१

१७२ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

प्रेम के मध्यस्थ उपादान :

संयोग मान या वियोग की अवस्था में प्रेमी और प्रेमिकाओं को एक दूसरे से मिलाने के लिए दूत रूप में दासी, छोटी जाति की स्त्रियो तथा सखियो का प्रयोग संस्कृत तथा प्राकृत आदि में बराबर होता आ रहा था किन्तु अपभ्रंश में दूती का प्रयोग अत्यन्त विरल है। वास्तव में लोकजीवन से उत्प्रेरित अपभ्रंश काव्य में इसका कम प्रयोग स्वाभाविक भी है। फिर भी अपभ्रंश काव्य में उसका ग्रहण एक विशेष तथ्य की सूचना देता है। वह यह कि यहाँ से लोक भाषा के काव्यों में दूतियों का ग्रहण आरंभ हो जाता है।^१

सखी :

नायक-नायिका के प्रणय व्यापार में सखियो की भूमिका सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण है। अपभ्रंश में सखियों द्वारा एक दूसरे की मनःस्थिति का संप्रेषण सर्वाधिक हुआ है। प्रणय तथा रमण के उपयुक्त श्रुतु की सूचना प्रायः सखी ही देती है।^२

अम्मीए :

अपभ्रंश में प्रेम के मध्यस्थ के रूप में 'अम्मीए' नाम की स्त्री का अत्यधिक उल्लेख मिलता है। विद्वानों ने इसे अम्बिका का अपभ्रंश रूप मानकर माँ अनुवाद किया है। किन्तु 'अम्मीए' द्वारा व्यक्त अनेक उक्तियों पर ध्यान देने से सन्देह उत्पन्न होता है कि एक माँ अपनी बेटी को इस तरह कह सकती है। एक स्थल पर 'विट्टीए' को सम्बोधित करके कोई स्त्री उसे दृष्टिको वंकिम न करने की सलाह देती है क्योंकि उसकी दृष्टि नुकोले भाले की तरह रसिकों के हृदय में प्रविष्ट होकर मारती है।^३ ऐसी उक्तियाँ भारतीय आचार तथा नैतिकता की दृष्टि से उपयुक्त नहीं हैं। अतः श्री जितेन्द्र पाठक ने इसी आधार पर यह अनुमान लगाया कि यह अम्मा या अम्मडि जननी न होकर कोई अन्य वृद्धा नारी होगी जो दूतियो, सखियो, सन्यासिनियों में से कोई भी हो सकती है।^४

१. जितेन्द्र पाठक : हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास, पृ० ८४।

२. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ६।१६, ५।

३. हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण ४।३६६।२

४. जितेन्द्र पाठक : हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास पृ० ८६।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तिर्था और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १७३

भक्ति-काव्य तथा रीति-काव्य में मध्यस्थों के रूप में सखी और दूती का अधिक प्रयोग मिलता है। 'अम्मीए' नामकी मध्यस्था यहाँ लुप्तप्राय है। रीति कवियों ने दूती का प्रयोग अधिक किया है। दरबारी संस्कृति तथा नाटक में विकसित लम्पटता इसका कारण माना जा सकता है। वचन-विदग्धा दूतियाँ ही इस कार्य के लिए अधिक उपयुक्त थीं। कहीं-कहीं दूतियों के साथ भी नायक द्वारा रति-क्रीडा का उल्लेख मिलता है। इससे अनुमान लगाया जा सकता है कि शील की रक्षा के लिए मध्यस्थता का कार्य समयस्क सखियों के लिए कितना दुष्कर हो गया था। इसके साथ-साथ रीति कवियों ने परकीया नायिकाओं के प्रणय का चित्रण करके सौतिया डाह आदि के चित्रण में जितनी तल्लीनता दिखायी उतना मध्यगता सखियों का संवेदनात्मक तथा सहानुभूति-पूर्ण चित्रण नहीं किया।

प्रवास के लिए तैयार प्रिय :

विरह का दुःख जितना कष्टकारी होता है उसकी सम्भावना कम भयानक नहीं है। संस्कृत तथा प्राकृत मुक्तकों में भी ऐसे पर्याप्त कारुणिक चित्रण मिलते हैं। प्रियतम परदेश जाने के लिए तैयार है। नायिक उसे रोकते-रोकते हार जाती है। फिर वह कहती है यदि वह जाता है तो जाने दो। देखूँ वह कितने पग देता है। हृदय में तो मैं तिरछी होकर पड़ी हुई हूँ। यह तो केवल जाने का आडम्बर है।^१ वैसे चाहे नायक हाथ छुड़ाकर चला ही जाय किन्तु हृदय से तो वह जा नहीं सकता।^२ अगर चला भी जायेगा तो नायक को छोड़ते हुए नायिका का मरण हो जायेगा और नायिका को छोड़ते हुए नायक का। दोनों के अलगाव की असम्भावना सारस के उदाहरण से सिद्ध की गयी है क्योंकि सारस के मिथुन में से जो अलग होता है वह कृतान्त का शिकार हो जाता है।^३

हिन्दी मुक्तककारों में मूरदास ने तो अपभ्रंश के एक दोहे का बिलकुल अनुवाद ही कर दिया है। अपभ्रंश का दोहा प्रवास के लिए तैयार पति के लिए है और मूरदास का दोहा आराध्य कृष्ण के प्रति। इससे अधिक दोनों में कोई अन्तर नहीं है। अपभ्रंश का दोहा इस प्रकार है :—

१. हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ६७।

२. हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण—४।४२०।४

३. वही ४।४३६।३

१७४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

बाँह बिछोडवि जाहि तुहु हउं तेवंड को दोसु ।

हिअयटिअ जइ नीसरइ जाडउ मुंज सरोसु ॥

सूरदास—बाँह छुड़ाए जात हो निबल जानि कै मोहिं ।

हिरदय ते जब जाहुगे सबल बढ़ौगे तोहिं ॥

रीतिकाल के कवि ने प्रवास करते हुए प्रियतम के लिए अवरोधक रूप प्रिया का चित्रण बाह्य संदर्भ में किया किन्तु उसे बड़ा विराट रूप प्रदान करके आन्तरिक प्रेम की कसक पर नहीं बल्कि बाह्य भयंकरता पर आधारित रखा । वह कहता है कि इस ससार सागर को लांघकर कौन पार जा सकता है क्योंकि नारी-सौन्दर्य की छाया उसे बीच में ही ग़स लेती है ।^१ अपभ्रंश के दोहे में जो बात चित्रोपम भाषा में सरस बनाकर कही गई है उसे ही बिहारी ने सिद्धान्त रूप में रख दिया है अन्यथा बात एक ही है ।^२ नायक ने जिस दिन से परदेश जाने की बात चलाई उसी दिन से नायिका पीली होने लगी । उसने भूषण, वसन, पान तथा हँसी का त्याग कर दिया । यह मुग्धा नायिका है अतः प्रवास की संभावना मात्र से तथा अव्यक्त भाव से प्रभावित दिखाई गई है । अपभ्रंश की नायिका प्रौढा है और उसे अपने रूप सौन्दर्य तथा प्रेम पर नाज तथा विश्वास है कि नायक उसे छोड़कर जा ही नहीं सकता ।^३

शृंगारिक भावों के अन्तर्गत प्रकृति :

प्रकृति की पृष्ठभूमि में शृंगारिक भावों का चित्रण वैदिक काल से किया जाता रहा है । वैदिक संहिता में ऊषा का चित्रण शृंगारिक भावों से ओत-प्रोत है किन्तु आगे चलकर प्रकृति-चित्रण की प्रमुख रूप से दो पद्धतियाँ प्रचलित हुई हैं ।

१. या भव पारावार को उल्लंघि पार को जाय ।

तिय छवि छाया ग्राहिनी गहे बीच ही आइ ॥ १४३३ ।

बिहारी रत्नाकर

२. जितेन्द्र पाठक . हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास, पृ० १०४ ।

३. जा दिन ते चलिये की चलाई तुम,

ता दिन तैं वाके पियराई तन छाई है ।

कहै मतिराम छोडे भूषन, वसन, पान,

सखिन सो खेलनि हँसनि बिसराई है ॥

स० कृष्ण बिहारी मिश्र मतिराम प्रयागवाली पृ० २४८ छ० २०६

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १७५

(१) आलम्बन रूप में चित्रण की पद्धति :

इस तरह के चित्रण में प्रकृति के स्वतन्त्र सौन्दर्य का उद्घाटन होता है । किन्तु अपभ्रंश मुक्तककार शुद्ध प्रकृति के प्रति आकर्षित होते नहीं दिखाई देते ।

(२) उद्दीपन रूप :

शृंगारिक भावों को उत्तेजित या उद्दीप्त करने के लिए प्रकृति को विशिष्ट माध्यम बनाया गया है । अपभ्रंश के मुक्तकों में अधिकतर वियोग शृंगार के अन्तर्गत प्रकृति के मादक तथा चुभने वाले चित्रण ऊहात्मक पद्धति पर हुए हैं । वसन्त के नैसर्गिक सौन्दर्य लोकोत्तर आह्लाद तथा मादक वातावरण से काम-तप्त, कोयल तथा चातक की ध्वनि को न सह सकनेवाली, ग्रीष्म की तप्त लू से जली हुई, बादलों की कड़कड़ाहट से भयभीत, जाड़े की लम्बी रातों को बिनाने में असमर्थ नायिका की विभिन्न दशाओं के चित्रण में प्रकृति को उद्दीपन-विभाव के रूप में ही ग्रहण किया गया है ।

अपभ्रंश मुक्तककारों ने सर्वत्र प्रकृति को उपर्युक्त रूप में ही ग्रहण नहीं किया बल्कि कुछ चित्रण ऐसे हैं जिसमें आलम्बन और उद्दीपन की मिली जुली स्थितियाँ हैं । इन चित्रणों में प्रकृति सजीव तथा मानवीयकृत रूप में उपस्थित होती है । प्रकृति अपनी स्वाभाविक रमणीयता के द्वारा कवि को आकर्षित नहीं करती बल्कि अलक्तक से रंजित पगों तथा कण्ठिका से युक्त नारी रूप में उसके हृदय में शृंगारिक भावों को उद्बुध करती है । इस चित्रण को उद्दीपन विभाव के रूप में भी माना जा सकता है । विभिन्न ऋतुओं पर नारी-भावों के प्रक्षेपण की प्रवृत्ति अपभ्रंश में विशेष रूप से परिलक्षित होती है । वसन्त को श्री (लक्ष्मी) रूप में कल्पित करते हुए कवि भ्रमरों के रव को उसका सुन्दर गीत मानता है तथा चपक को उसका शेखर मानता है ।^१ नायक स्वयं नायिका का ध्यान आकर्षित करता है कि नवकुवलय के समान नेत्रोवाली चन्द्रमा के समान मुखवाली, कोमल कमल के समान हाथों वाली शरत् लक्ष्मी को देखो ।^२ इन चित्रणों में नारी के समस्त अंगों तथा गुणों का आरोपण न

१. अलिरव गीई कयचपयसेहर,

महुसमयसिरी उअ जणहु मणोहर ॥ हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन

६।१६३।१६१३

२. नवकुवलय नयण संसक बयण धण ।

कोमल कमलकर उअ सरयसिरि किर ॥ हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन

६।२१०।२५. १

१७६ . अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

होकर किसी मे सौन्दर्य प्रसाधनों का किसी मे ललित गुणों का और किसी में प्रमुख अंगों का प्रक्षेपण करके श्री या लक्ष्मी की परिकल्पना कर ली गयी है । श्री या लक्ष्मी शब्द भी साभिप्राय प्रयुक्त जान पड़ते हैं । श्री सौन्दर्य का भी पर्याय है । अर्थात् सौन्दर्य ही शरद, पावस या बसन्त के रूप मे सजीव नारी वनकर मूर्त हो उठा है ।

रीति-मुक्तकों मे प्रकृति का चित्रण उद्दीपन तथा आलम्बन दोनों रूपों में हुआ है । इनमे पङ्-ऋतु वर्णन तथा बारहमासा आदि परम्परित रूढ़ियाँ ही हैं । इनमें मूल भावों की प्रायः समानता ही पायी जाती है । अपभ्रंश कवियों द्वारा ऋतुओं की नारी रूप कल्पना का प्रभाव बिहारी के प्रस्तुत दोहे पर स्पष्ट परिलक्षित होती है—

अरुण सरोरुह कर चरन, दृग खंजन मुख चन्द ।

समय आय सुन्दरि सरद, काहि न करति अनन्द ॥^१

अपभ्रंश के कवियों ने प्रकृति के चंचल नृत्य, मधुर गीत तथा मनोहर नाटक को स्पष्ट रूप मे दृष्टिगत किया था । कोयल के संगीत के साथ नवलता रूपी वनिता नाचती है । मलयानिल ही नर्तक है । रीति कवि भी इसी से मिलता जुलता चित्रण करता है—

रञ्जि नाच लतागन तानि बितान

सबै विधि चित्त चुरायो करै ॥^२

अन्य ऋतुओं के चित्रण में रूढ़ियाँ समान रूप से चित्रित हैं । शरद की दीर्घ रात्रि, ग्रीष्म की बेहद गर्मी, विद्युत तथा घनघोर घटाओं की भयंकरता के चित्र बिलकुल समान ही हैं । रीतियुगीन कवियों का चित्रण दरबारी वातावरण से अधिक प्रभावित है । इसीलिए ग्रीष्म ऋतु का वर्णन करते समय कवि रंग मन्दिर को नहीं भूलता ।^३

पूरे प्रकृति-चित्रण मे कला का विशेष आग्रह अपभ्रंश तथा हिन्दी दोनों में मिलता है । अधिकतर तो प्रकृति चित्रण की पूर्व प्रचलित रूढ़ियाँ हैं जो अपभ्रंश तथा रीतिकाल में अपने-अपने ढंग से चित्रित है ।

१. लाला भगवानदीन : बिहारी बोधिनी—पृ० २८८ ।

२. द्विजदेव सं० जवाहरलाल : शृंगार-लतिका सौरभ, पृ० ८० ।

३. सं० पं० उमाशंकर-शुक्ल . कवित्त रत्नाकर, छं० ४० ।

वीर-भावात्मक प्रवृत्ति :

संस्कृत, प्राकृत आदि में शौर्य तथा वीरता का चित्रण महाकाव्यों में अधिक प्रतिफलित हुआ। मुक्तक काव्यों में शृंगार के मधुर तथा ललित भावों को ही निरूपित करने का उद्यम किया गया। अपभ्रंश में अपने आश्रयदाता, धर्म, कला तथा प्रजा को संरक्षण प्रदान करने वाले राजाओं की वीरता, कीर्ति तथा उनके शत्रुओं की दुर्दशा का अतिरजित, चमत्कारात्मक वर्णन की प्रवृत्ति का सूत्रपात ही नहीं पर्याप्त विकास भी हुआ। वीर भावों को प्रस्फुटित करने के लिए कई पद्धतियाँ अपनायी गयीं। उनमें से प्रमुख अधोलिखित हैं—

१—नायिका के विभिन्न कथनों के माध्यम से।

२—राजाओं के वश तथा शौर्य के प्रत्यक्ष वर्णन से।

३—शत्रुओं की अनेक दुर्दशाओं के चित्रण से।

४—युद्ध प्रयाण, तलवार, युद्ध प्रवृत्त नायक के वर्णन से।

नायिकाएँ आराध्य-देवताओं तथा देवियों से ऐसे कंत की याचना करती हैं जो त्यक्ताकुश प्रमत्त गजों में हँसता हुआ भिड़ जाय।^१ अपभ्रंश की नायिका अपने पति को सिंह के समान मानने में अमान का अनुभव करती है क्योंकि सिंह तो अरक्षित गजों को ही मार पाता है जबकि उसका पति हजारों पदरक्षकों से रक्षित गजों को मार गिराता है।^२

कुछ नायक-नायिकाओं के लिए युद्ध विशेष रुचि का विषय बन गया था। बहुत दिन युद्ध न होने पर शक्ति के अतिरेक से उनके अंग फड़कने लगते थे। नायिका अपने वीर पति से निवेदन करती है प्रियतम उस देश में चलो जहाँ खड्ग का व्यापार होता है क्योंकि रण-दुर्भिक्ष में दोनों भंग हो गये हैं और बिना जूझे मन नहीं मानता।^३ युद्ध के समय नायक के प्रयाण कर जाने पर

१. आयहिं जम्महिं अन्नहिं वि गोरो सु दिज्जहिं कंतु ।

गय मतहं चत्तकुसहं जो अब्भिडइ हसंतु ॥ हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण,

४।३७६।२

२. कंतु जु सीहहो उवमि अइ तं महु खंडिउ माणु ।

सीहु निखसम गय हणइ पिउ पय रक्ख समाणु ॥ वही; ४।४१८ ।

३. खगग विसाहिउ जहिं लहुहुं पिय तहिं देसहिं जाहुं ।

रण दुर्भिक्षे भग्गाइ विणु जुज्जे न वलाहुं ॥ वही ४।३८६।१ ।

हाथ पर हाथ रखकर वह रोती विलखती नहीं है। वह सच्चे अर्थों में वीर-वधू है जो युद्ध में भी अपने पति की सहयोगिनी है। इस विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि अपभ्रंश में वीर-दम्पति का अपूर्व वर्णन मिलता है। हिन्दी साहित्य में वीर-दम्पतियों का वर्णन शायद ही मिलता हो। इस परम्परा का प्रभाव सीधे राजस्थानी हिन्दी के ङिगल रूप पर पड़ा। इन्हीं भावों से मिलती जुलती अनेक मार्मिक उक्तियाँ ङिगल काव्य में मिलती हैं। ङिगल काव्य में चित्रित एक नायिका के हाथ में पाणिग्रहण के समय जब तलवार के मूठ से चिन्हित हाथ गडते हैं तो वह खुशी का अनुभव करती है और सोचती है कि उसका पति युद्ध में अकेले होने पर भी उसकी चूड़ियों को लज्जित नहीं करेगा।^१ वीर पति की कामना की व्यंजना अपभ्रंश की नायिका की कामना के तुल्य ही है। कवि द्वारा वर्णित नायिका पहले युद्ध में तो नहीं गयी थी पर रण में विस्फोट सुनकर अपनी भाभी से कहती है कि हम लोगो ने जो घुडसवारी सीखी है वह किस काम की। रण की तेज आवाज सुनायी दे रही है इसलिए शीघ्र ही हाथ में घोड़े की लगाम लो—

घोड़े चढ़णौ सीखिया, भाभी किसणौ काम ।

नथ सुणी जै दार रौ, लीजै हाथ लगाम ॥^२

वीर-वधू अपने प्रिय के घावों को देखकर सती हो जाने का हर्ष व्यक्त करती है। उसका पति बहुत से घावों से छिद गया है। खून के बहने के कारण रास्ता कुंकुम वर्ण का और सफेद घोड़ा मंजीठ रंग का हो गया—

घव घावां छकियां षणां है ली आवैं दोठ ।

मारगिणौ कूंकू बरण, लो लौ रंग मंजीठ ॥^३

कवियों ने राजाओं तथा वीरों की कीर्ति तथा यश का वर्णन अतिशयोक्ति पूर्ण शैली में किया है किन्तु यह अतिशयोक्ति भी अस्वाभाविक नहीं है। कवि द्वारा चित्रित वीर की कीर्ति गंगा शिव के हास के समान उज्ज्वल है यह सागर का

१. हथलेवे की मूठ किण, हाथ विलग्गा माय ।

लाखा वाता हेकलौ, चूडी मो न लजाय ॥

कविराजा सूर्यमल्ल : ङिगल में वीररस, ५।६२ ।

२. जितेन्द्र पाठक हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास, पृ० २३३ ।

३. राजस्थानी भाषा और साहित्य, पृ० ७६ ।

उल्लंघन कर जाती है और पर्वतो पर आरोहित हो जाती है ।^१ वास्तव में गंगा समुद्र में ही समाप्त हो जाती है और पर्वतो से उतरती है । कीर्ति का रंग कवि की दुनियाँ में धवल माना गया है । इसी आधार पर इसको गंगा का रूपक दिया गया । कीर्ति भावात्मक है अतः समुद्र का उल्लंघन और ऊर्ध्व गमन स्वाभाविक ही है । यही नहीं कवि ने अपने प्रभु के चरित को नरसिंह से श्रेष्ठ बताया है क्योंकि नृसिंह ने अपने नखों का प्रयोग करके शत्रु, राक्षस हिरण्यकशिप का हृदय विदीर्ण किया था किन्तु यह पृथ्वी तिलक चक्षु क्षेपण मात्र से शत्रुवीर का हृदय विघटित कर देता है ।^२

अपने आश्रयदाता को इन्द्र विष्णु जैसे देवताओं से श्रेष्ठ बताने की प्रवृत्ति करीब-करीब समस्त राजाश्रयी कवियों ने मिलती है । अपभ्रंश कवियों की तरह ही यश की धवलता का चित्रण बड़े चमत्कारिक ढंग से किया गया जिसमें बड़े-बड़े देवताओं की न्यूनता का भी आभास मिलता है । शिवराज के यश से सभी चीजे धवल हो गयी हैं अतः इन्द्र का ऐरावत, विधि का हंस, चकोर का चन्द्र, शंकर का कैलाश तथा पार्वती के शंकर सभी उसी में गायब हो गये फिर सभी लोगो ने अपनी-अपनी चीजों की खोज शुरू कर दी ।^३ दान-वीरता का चित्रण करते समय भी कवियों ने आश्रयदाता को ही महानतम दानी माना है—

रहति न रत्न जयसाह मुख, लखि लाखन की फौज ।

जांचि निराखर हूँ चले, लै लाखन की सौज ॥^४

पराजित शत्रुओं की दुर्दशा का चित्रण करके वीरता को व्यजित किया गया है किन्तु कहीं-कहीं ये वर्णन विजित राजा को खुश करने के लिए ही किये गये हैं । कवि के वर्ण्य प्रभु के डर से वैरी लोग जंगल में जाकर नित्य शशक की तरह

१. लंघइ सायर गिरि आरुहइ, तुह अहंग ।

ससिसेहर हसि उज्जल नउरवी, कित्ति गंग ॥

हेमचन्द्र : छन्दोज्जुशासन ६।२०.६ ।

२. अचछउ ता उब्भउभुअबलु चक्खुक्खेविण विहडयंतु रिउभडहि ।

सुरनरसीह विक्कत चरिउ लघेविणु ठिउ रेहइ पुहईसरतिलउ ॥

वही, ७।३६.१।

३. शिवराज भूषण : भूषण ग्रंथावली, पृ० ८७ ।

४. लाला भगवानदीन : बिहारी-बोधिनी, पृ० २६२ ।

१८० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

रहते हैं और घने कंटक में घूमते रहते हैं।^१ प्रियतम के मर जाने के कारण शत्रु-पत्नियों की दशा भी सोचनीय है। उनकी कज्जल की रेखा आसुओं के साथ गलकर गिर रही है। निरन्तर विलाप करते रहने के कारण उनकी आँखें रक्त हो गयी हैं। मानो अधर का अलक्तक उनके नेत्रों में प्रविष्ट हो गया है।^२ अति दौर्बल्य के कारण उन्होंने सोने के आभूषणों को त्याग दिया, वस्त्रों को छोटा कर लिया तब भी वे रमणियाँ रमण स्थान के भार से आक्रान्त होकर चलती हैं :

कंचण भूषण छडिडअ खंडिधि वसणु वि लहुइउतुटिअ पलाइरिहि ।

तु वि किच्छिण रमणत्थलभारवकंतिहि गम्मइ तुह रिउसुंदरिहि ॥

शत्रुओं की दुर्दशा का चित्रण जितना मार्मिक है उससे अधिक चमत्कारिक। यह द्विविध प्रवृत्ति अपभ्रंश तथा हिन्दी मुक्तक काव्यों में एक जैसी परिलक्षित होती है। हारे हुए राजाओं की स्त्रियाँ जो ऊँची अट्टालिकाओं में रहती थीं वे पर्वतों की गुफाओं में रहने लगी हैं। कंदमूल की जगह वृक्षों की जड़े बेर तथा वनस्पतियाँ खाकर जीती हैं और पानी की दुर्लभता से मुरझाकर मरती हैं।^३ बैरी की पत्नियाँ बार-बार अपने पतियों को कही छिप जाने की सलाह देती हैं।^४ अपभ्रंश में रण-स्थल, तलवार, सेना के प्रस्थान आदि का भी सुन्दर वर्णन मिलता।

‘प्राकृत पैगलम्’ में राजा हम्मीर की रण-यात्रा का अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन किया गया है। हम्मीर जब हाथियों की सेना से सुसज्जित होकर रणयात्रा के लिए चलते हैं तो म्लेच्छों के पुत्र बड़े कष्ट से हाहाकार करके मूर्छित हो जाते हैं। उनकी सेना साधारण नहीं है बल्कि इतनी विशाल है कि उसके बोझ से पृथ्वी दब जाती है। प्रस्थान से जो धूल उठती है उससे सूर्य ढक जाता है। कमठ की पीठ तड़क जाती है और मदराचल के अग्रभाग प्रकम्पित हो उठते

१. हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन, ५।१८६।४२।१ ।

२. कज्जल लेहविललोअणहं, गलिअंसु जलिणपम्हुट्ठउ ।

अहरालत्तयरसु सामरिसु, तुहरिउवहुनयणिपइट्ठउ ॥ वही, ६।२०।५४ ।

३. भूषण ग्रथावली : श्री शिवा बावनी, पृ० ११४-११५ ।

४ स० उदय त्रिवारी शिवराज भूषण पृ० ७४

है।^१ कवि अपने स्वामी का यशगान तथा शौर्यगान ही नहीं करता बल्कि स्वयं सुलतान के सिर पर तलवार मारकर अपने शरीर का परित्याग कर स्वर्ग जाना चाहता है। कवि जज्जल कलम का ही सिपाही नहीं एक युद्ध वीर भी प्रतीत होता है। भूषण आदि हिंदी कवियों ने सैनिक प्रस्थान का चित्रण बिल्कुल इसी अतिशयोक्तिपूर्ण शैली में किया। मान कवि का उदाहरण देखिये :—

सल सलिल सेस दल भार सिर
कमठ पोठि उठि कल कलिय
हल हलिय असुर घर परि हलक,
खनि सहित रिपु रत्नलिय।^२

रण स्थल में हाथियों का जूझना, तलवार संचालन का चित्रण करने में कवि अपभ्रंश की परम्परा से काफी निकटता स्थापित करता है। असि का गत्यात्मक चित्रण करता हुआ कवि कहता है—

भुज भुजगेस की है सगिनी भुजंगिनी सो खेदि-खेदि खाती दीह दाखन दलन के।
पाखरिन बीच धंसि जाति मोन पैरि पार जात परवाह ज्यो जलन के।^३
सुभाषित :

साहित्य में किसी न किसी रूप से मानवीय हित की भावना निहित मानना असंगत नहीं कहा जा सकता। कवि अपनी सूक्ष्म तथा सर्वग्राहिणी दृष्टि से जीवन सम्बन्धी सामान्य तथा कटु सत्यो को संस्पर्शित करने की चेष्टा में सफल होता है। वह सारे बौद्धिक अनुभवों को भावना के रंग में रंगकर या कला से सँवार कर पाठकों या श्रोताओं के समक्ष प्रस्तुत करता है। यही कारण है कि धर्म, नीति, आचार आदि उसके अनुभवों की सीमा में बड़ी सरलता से आ जाते हैं। कवि बिना किसी अवरोध के इन पर अपने विचारों को व्यक्त करते हैं। इनकी ये सुन्दर उक्तियाँ किसी दार्शनिक या राजनीतिक

१. पञ्चमह दरमउ धरणि तरणिरह धुल्लिअ झंपिअ।

कमठपिट्ठ टर परिअ मेह मंदर सिर कंपिअ॥

कोह चलिअ हम्मीरवीर गजजूह संजुत्ते।

किअह कट्ठ हाकंद मुच्छि मेच्छहके पुत्ते॥

संपा० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम्, पृ० ८३, ११६२।

२. उदय नारायण तिवारी : वीर काव्य, मान कवि।

३. भूषण ग्रथावली : श्री शिवा बावनी, पृ० १३१।

१८२ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

के सैद्धान्तिक तथा पेचीदे नियमों से भिन्न होती हैं ये पर्याप्त काव्यरस से सित्त होने के कारण आकर्षक तथा सुस्निग्धपूर्ण होती हैं। काव्य गुणों के कारण ही इन्हें सुभाषित या सूक्ति कहा जाता है। मोटे रूप से ये सूक्तियाँ छः प्रकार की हैं :—

- (१) धर्मपरक ।
- (२) कामपरक ।
- (३) नीतिपरक तथा समाजपरक ।
- (४) स्वभावसूलक ।
- (५) अनित्यता तथा भाग्यवादी ।
- (६) वैराग्यपरक ।

(१) धर्मपरक सूक्ति या सुभाषित :

चाहे सिद्ध कवियों की धार्मिक सूक्तियाँ हों, चाहे जैन धर्म की या शैव धर्म की सब में करीब-करीब वही बातें मिलती हैं जो अन्य भारतीय धर्मों में पायी जाती हैं। ऐसे कथनों में ये कवि अपनी साम्प्रदायिक सीमा से बिल्कुल मुक्त होते हैं। इसी कारण इनके विचार सार्वभौमिक तथा समस्त मानवीय कल्याण से उत्प्रेरित होते हैं। क्रूरता, स्त्री लंपटता तथा गुरु के वचन को खण्डित करने से सासारिक आवागमन छूटते नहीं हैं। बल्कि इस तरह के व्यक्ति को संसार में पुनः पुनः आना पड़ता है जैसे कोल्हू का बैल बार-बार चक्कर लगाता है।^१ यम के मुख के नीचे सदैव जीवन दबा हुआ है। यह निश्चित नहीं है कि कब मृत्यु आ जाय। इसलिए विषय-वृष्णा को छोड़कर भगवान् का गुण-गान करना चाहिए। कवि सत्संगति के लाभ को बड़े चमत्कारिक तथा कलात्मक ढंग से 'तर्याना' तथा 'बेसर' के गहनों को श्लिष्ट अर्थ में ग्रहण करके व्यक्त करता है। श्रुति का सेवन अर्थात् पठन, पाठन श्रवण करते रहने पर स्वर्ग प्राप्ति शीघ्रता से संभव नहीं होती।^२ ये समस्त उक्तियाँ भाव तथा उपदेशात्मकता की दृष्टि से सरहपाद, जोइन्दु, देवसेन, कबीर, सूर, तुलसी की उक्तियों से तनिक भी भिन्न नहीं हैं। किन्तु अपनी चमत्कारिकता तथा

१. कूड चित्त तिय लंपडा गुरु वयनं कुरु क्षत ।

अछहि कोलहव बसहु जिम णर संसारि भमंत ॥ बारकखडी ।

२. अजौ तर्याना हौं रह्यौ श्रुति सेवत इक संग ।

नाक वास बेसरि लह्यौ वसि मुकुतनु के संग २० विहारी

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १८३

कलात्मकता के कारण ही रीतिकालीन जान पड़ती हैं। इस तरह हम देखते हैं कि धार्मिक सूक्तियों का एक सर्वमान्य सिलसिला अपभ्रंश तथा हिन्दी मुक्तक काव्यों में समान रूप से मिलता है। भाग्य के दुर्धर्ष चपेटे सहना, नश्वरता का अनुभव तथा किसी तरह की परवशता में पड़कर परेशान होना स्वाभाविक ही नहीं जीवन के साथ अनिवार्य रूप से जुड़ा हुआ है। अपभ्रंश कवि कहता है कि सचरावर महापीठ के सिर पर जो दिनकर अपने 'पाद (किरणों) को डालता है वह भी अस्त हो जाता है। भवितव्यता होकर ही रहती है उसे कौन रोक सकता है :—

महवीरह सचराचरह जिणि सिरि दिण्हा पाय ।

तसु अत्थमणु दिण्णसरह होउत होउ चिराय ॥^१

कामपरक सुभाषित :

अपभ्रंश के मुक्तक कवि प्रेम की समस्त चेष्टाओं तथा भांगिमाओं के सफल निरूपक थे। उन्होंने प्रेम तथा काम सम्बन्धी अनेक निष्कर्ष भी निकाले थे। उनकी काम सम्बन्धी सुन्दर उक्तियाँ बहुत प्रभावशाली तथा मार्मिक हैं। प्रेम ऐसा भाव है जिस पर दूरी का कोई प्रभाव नहीं पड़ता यदि प्रेम में कोई कपट या कृत्रिमता नहीं है। कहाँ चन्द्रमा और कहाँ समुद्र, कहाँ मयूर और कहाँ मेघ। दूर रहनेवाले सज्जनों का असाधारण स्नेह होता है।^२ विरह में संतप्त नायिका को यदि प्रियतम का संग नहीं प्राप्त होता तो सदेश से क्या लाभ जैसे सपनों के लिए जल से प्यास नहीं बुझती।^३ ललित और विलास के योग्य कीमल नायिका का शरीर तप के योग्य नहीं होता क्योंकि सालती का पुष्प भ्रमर के पदों को सहता है किन्तु गधे और शकुनि के स्पर्श को नहीं। सुन्दर नायिकाओं की दृष्टि सब युवकों पर अनुरक्त नहीं होती कोई धन्य युवक

१. प्रबन्ध चिन्तामणि, पृ० ६७।

२. कहि ससहर कहि मयरहर कहि वरिहिणु कहि मेहु ।

दूर हियाइ वि सज्जणहं होइ असड्डलु नेह ॥ ७ ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ७१ ।

३. संदेसैं काइं तुहारेण जं सज्जहो न मिलिज्जइ ।

सुइणन्तरि पिएं पाणिण पिय पियास किं छिज्जइ ॥ १ ॥

वही, पृ० ८२ ।

१८४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

होता है जो विकसित नेत्रों वाली तथा विभ्रम से तथा विलसित मुखों वाली तरुणी से समादृत होता है ।^१ ये समस्त उक्तियाँ सामान्य अनुभवों पर आधारित तथा मौलिक हैं ।

शृंगार तथा प्रेम के सफल चित्तेरे रीतिकालीन कवियों ने कामपरक सुभाषितों की भरमार कर दी । सौन्दर्य और असौन्दर्य की अनुभूति बहुत कुछ व्यक्ति रुचि पर निर्भर है इसी आधार पर एक सूक्ति रची गई :—

समै समै सुन्दर सबै, रूपु कुरूपु न कोइ ।
मन की रुचि जेती जितैं तित तेती रुचि होइ ॥^२

नीतिपरक तथा समाजपरक सुभाषित :

अपभ्रंश कालीन सामन्ती व्यवस्था में स्वामी और भृत्य की समस्या बहुत महत्वपूर्ण थी । घन-दौलत से मदान्ध स्वामी लोग उचित अनुचित पर प्रायः ही ध्यान देते थे । तत्कालीन जीवन को प्रतिबिम्बित करनेवाली कुछ सूक्तियाँ अपभ्रंश काव्य में बिखरी हुई प्राप्त होती हैं । अपभ्रंश कवि सुभृत्य के परित्याग और खल के सम्मान की बात को एक सामान्य सत्य से जोड़कर कहता है कि मागर तृणों को अपने ऊपर धारण करता किन्तु बहुमूल्य रत्नों को भीतर तले में रखता है ।^३ तत्कालीन परिवेश में उन्नति का दो ही सुकर मार्ग दीखता था पहला तो स्वयं प्रभु होना दूसरा किसी अच्छे प्रभु का विश्वासपात्र होना । यह थी कवियों की विवशता जिसका कि अपभ्रंश कवि को पूरा-पूरा अहसास था और यही थी विकास की सुन्दर नीति :—

आपणपइ प्रभु होइयइ कई प्रभु कीजइ अत्थि ।
काजु करेवा साणुसह तीजउ सगु न अत्थि ॥^४

१. कुइ धन्तु जुआणउ विआसिअ दीहर नयणिए ।

मज्जइ तरुणिए, विभ्रम विलसिअ वयणिए ॥

हेमचन्द्र : छन्दोग्नुशासन, ६।१६, ३६

२. बिहारी रत्नाकर, दोहा ४३२, पृ० १७८ ।

३. सायब उप्परि तणु धरइ तलि धल्लइ रयणाई ।

सामि सुभिच्चु वि परिहरइ संमाणेइ खलाई ॥

हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण. ४।३३४।१ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १८५

हिन्दी के रीति कवियों में अधिकतर राजाश्रय प्राप्त करने में सफल ही थे। गरन्तु-कतिपय कवियों को इसके लिए काफ़ी मंघर्ष करना पड़ा था। दीनदयाल गिरि ने तो अविवेकी देश में जाने के लिए सुजनों को वर्जित ही कर दिया है :—

नहिं विवेक जेहि देस में तहां न जाहु सुजान ।

दच्छ जहां के करत है करिवर खर सम मान ॥^१

धन का अनावश्यक संचय किसी भी युग में उपयुक्त नहीं माना गया। जब जीवन ही निश्चित नहीं है तो संपत्ति बटोरने से लाभ ही क्या है। ऐसा करना मूर्खता है क्योंकि कोई ऐसा भय पड़ेगा जब जीवन ही समाप्त हो जायेगा :—

दिवेहिं विद्वन्तउं खाहि बढ संचय एककु वि द्रम्मु ।

को वि द्रवक्कउ सो पडइ जेण समप्पइ जम्मु ॥^२

कृपण धन को संचित करके न अपने लिए खर्च करता है न दूसरों के लिए। वह न तो खाता है, न पीता है न तो धर्म में ही खर्च करता है जैसे मानो कृपण यह जानता ही नहीं कि यम का दूत क्षण भर में ही आ पड़ेगा।^३ रहीम ने भी संचय के विरोध में एक सूक्ति रची है जिसका भाव अपभ्रंश के उपर्युक्त सुभाषितों से मिलता जुलता है—

दृक्ष कबहुँ नहिं फल भखै, नबी न संचै नीर ।

सज्जन तथा दुर्जन :

दुनियाँ में सज्जनों की कमी तथा दुर्जनों का बाहुल्य है। इसीलिए सज्जनों को देश तथा समाज की शोभा माना जाता है। कोई भी देश सरिताओं, सरो, उद्यान तथा वनों से रमणीक नहीं होता अपितु सुजनों के निवास से रम्य होता है।^४ जो निष्कलुष तथा शुद्ध है उसके ऊपर बाह्य संगति का कोई असर नहीं होता। ठीक उसी तरह जैसे यदि राजहंस को सफेद गंगाजल में या कृष्ण

१. दीनदयाल गिरि प्रथावली, दृष्टांत तरंगिणी, २६।७५

२. हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ७० ।

३. किर खाइन पिअइ न विद्वइ धम्मि न देव्वइ ।

इहु किवणु न जाणइ जह जमहो खणेण ॥ वही, पृ० ६५ ।

४. सरिहिं न सरहिं न सरखरे हि न वि उज्जण वणेहि ।

देस खण्णा होत्ति बढ निवसन्ते हि सुअणेहि ॥ वही, पृ० ७२ ।

१८६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

यमुना जल में छोड़ दिया जाय किन्तु उसकी शुभ्रता न बढ़ती है न घटती है ।^१

किन्तु दुर्जन अत्यन्त कुटिल स्वाभाव के होते हैं । वे वाचाल परुष, गृणो से रहित, प्राण हरने वाले होते हैं तथा सज्जन प्रचुर स्थान में शीघ्र प्रसार पा लेते हैं ।^२ सामन्तवादी युग में आर्थिक विषमता बहुत कठोर थी । इस तरह के समाज में धनहीन मनुष्य को सम्मान मिलना कठिन था । कभी-कभी धनी सामन्त युद्धो में अधिक धन खर्च कर देने के कारण धनहीन हो जाते थे । अतः उनके सहयोगीजन उन्हें छोड़ देते थे और अन्य लोग भी सम्मान नहीं करते थे । सामान्य निर्धनों की भी यही दशा रहती है—

रिद्धि विहूणइ माणुसह न कुणइ कुबि सम्मानु ।

सउणिहिं मुच्चउं फल रहिउ तरवर इत्थु पमाणु ॥^३

इसी तरह का वर्णन रहीम ने भी किया है—

दुरदिन परे रहीम कहि, भूलत सब पहिचानि ।

सोच नहीं बित हानि को, जो न होय हित हानि ॥^४

ऐसे सामान्य धनी लोगो का जीवन अधिक स्तुत्य तथा सार्थक होता है अपेक्षा-कृत उन महान् विस्तार वाले धन-दौलत वाले लोगों के जीवन से । कृपणो का धन विस्तृत सागर के जल के समान है जिससे किसी की प्यास नहीं बुझती है—

तं तेहिउ सायरहो सो तेबइ विरथारु ।

तिसहे निवारणु पलु बि नबि पर छुट्ठअइ असारु ॥^५

हिन्दी के प्रसिद्ध नीतिकार रहीम ने उसी पंक्त जल की प्रशंसा की है जिससे लोगों की किंचित् प्यास बुझती है । समुद्र की क्या बड़ाई है जहाँ से संसार प्यासा लौट जाता है—

१. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन, ६।२० . ४६ ।

२. बायाला फरुसा विधंणा, गुणिहिं विमुक्का प्राणहर ।

जह दुज्जण सज्जण जण पउरि, तेम्ब पसर न लंहति सर ॥

हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ६।२२।३

३. कुमारपाल प्रतिबोध, उद्धृत जितेन्द्र पाठक :

हिन्दी मुक्तककाव्य का विकास, पृ० २४६

४. रहिमन-विलास ६।६७

५. हेमचन्द्र प्राकृत व्याकरण ४ ३६५ ७

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : १८७

धनि रहीम जल पंक को, लघु जिघ्रिय पियत अघाय ।

उदधि बढ़ाई कौन है जगत पिघासो जाय ॥^१

स्वभावमूलक सुभाषित :

स्वभावमूलक सुभाषितों के अन्तर्गत कवियों ने प्रेमी, लक्ष्मी, याचक आदि के स्वभाव का चित्रण किया है। ऐसे मनुष्य जिन्हें असुलभ चीजों की प्राप्ति की प्रबल इच्छा होती है वे दूरी की गणना नहीं करते जैसे भ्रमर कमलों को छोड़कर हाथियों के गण्डस्थल की इच्छा करते हैं—

कमलई मेल्खवि अलि-उलंइ करि गण्डाई महंति ।

असुलहमेच्छण जाहं भलि ते णवि दूर गणंति ॥^२

जिन्दगी किसे प्रिय नहीं है। धन किसे इष्ट नहीं, पर अवसर आ पड़ने पर कुछ विशिष्ट लोग दोनों को तृण के समान गिनते हैं—

जोबिउ कामु न बल्लहउ, घणु पुणु कामु न इट्ठु ।

दोण्णि बि अवसर निबडि-अइं तिण सम गणइविसिट्ठु ।^३

वृन्द ने कहा कि तन, धन दोनों देकर बीर लोग लाज रखते हैं—

तन धन इ दै लाज के जतन करत जे धीर ।

टूक टूक है गिरत पै नहि मुख फेरत बीर ॥^४

अनित्यता तथा भाग्यवादी सूक्तियाँ :

परिवर्तन प्रकृति का नियम है। समय के परिवर्तन के साथ बड़े-बड़े राजा रंक हो जाते हैं। बड़े-बड़े वीर मृत्यु के शाल में समा जाते हैं। रावण जैसे त्रिलोक्य विजयी जिसके पास लंका जैसा गढ़, चतुर्दिक सागर जैसे खाई थी नष्ट हो गया। नाश और निर्माण की अविरल प्रक्रिया ही तो जगत् है—

सायह षाइ लंकु, गढ़ गढ़वइ बसशिर राउ ।

सग पइ सो भंजि गइ, मंज न करिउ बिसाउ ॥^५

जिस युधिष्ठिर ने पांडव वंश में जन्म ग्रहण किया सम्पत्ति का अर्जन करके उसे

१. रहिमान विलास, १०।१०२ ।

२. हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण, ४।३५३।१ ।

३. वही, ४।३५८।२ ।

४. सतसई संग्रह—वृन्द सतसई ६३६।३३६ ।

५. प्रबंध चिन्तामणि, पृ० २३ ।

१८८ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

धर्म के लिए दिया । उसी युधिष्ठिर को संकट प्राप्त हुआ । दैव के लेख को कौन मिटा सकता है—

पंडवसहि जम्म धरीजे, संपअ अज्जिअ धम्मक दिज्जे ।

सोउ जुहिठ्ठिर संकट पावा, देवक लिक्खअ केण मिटावा ॥^१

रहीम ने भी भावी को प्रबल बताया—

भावी काहू न दही भावी दह भगवान् ।

भावी ऐसी प्रबल है कहि रहीम यह जान ॥^२

मनुष्य कर्म के द्वारा कठपुतली की तरह नाचता है—

ज्यों नाचत कठपूतरी करम नचावत गाथ ॥^३

वैराग्यपरक सुभाषित :

शृंगार की एकरसता से ऊब कर तथा परलोक की गति-अगति से संवस्त कवियों में कभी-कभी विरक्ति की भावनायें उठती थीं । वे तुरन्त एक उपदेशक का बाना पहन कर वैराग्य का उपदेश देने लगते थे । धार्मिक काव्यों में वैराग्य-परक उपदेशों का बाहुल्य तो स्वाभाविक ही है । प्रत्येक अपभ्रंश का धार्मिक कवि सांसारिक सुखों के त्याग तथा स्त्री आसक्ति से बचने का उपदेश करता है । पचेन्द्रियो सहित मन के नियंत्रण पर इसलिए जोर देना चाहिए । संसार की अनित्यता, दुःख आदि का बोध कराकर धार्मिक कवियों ने अपने मतों की पुष्टि की है । सुप्रभाचार्य स्पष्ट शब्दों में उद्घोष करते हैं कि एक घर में बघाई है तो दूसरे घर में हाहाकार रोदन । अतः सुप्रभ के द्वारा कथित वैराग्य भाव को लोग क्यों नहीं स्वीकार करते ।^४ सुप्रभ ने धन सम्पत्ति को क्षणिक, मानव देह को नश्वर तथा संसार के सबंधों को मिथ्या माना है ।^५ वास्तव में उनकी एक छोटी सी रचना जिसका नाम 'वैराग्यसार' है वैराग्यपरक सुभाषितों का संग्रह ही है ।

भक्तिकालीन मुक्तकों में नश्वरता, विषय-त्याग, स्त्री-त्याग से संबंधित अनेक मुक्तक मिलते हैं । कबीर कहते हैं कि यह तन कच्चे कुंभ की तरह है

१. स० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम् पृ० २३१, २।१०१ ।

२. रहिभन विलास, १३।१२६ ।

३. वही, पृ० ६।५८ ।

४. एक्कहि घरे बधामषा अण्णहि धाहहि रोविज्जइ—वैराग्यसार ।

५. वैराग्यसार पद्य ५६, ५६ ६० आदि ।

जिसे सास लेकर फिराया जा रहा है। “ढक्का” लगने मात्र से यह फूट जाता है और कुछ भी हाथ नहीं आता। इसलिए विषय वासनाओं का त्याग करके भगवान को भजना चाहिए। कामिनी तो काली नागिन, के समान है। एक ही लोक में नहीं बल्कि तीनों लोकों में, यह राम-सनेही को छोड़कर विषयासक्त लोगों को मारकर खा लेती है।^१

नैतिकता तथा शुद्ध आचरण पर जोर देनेवाले भक्त कवियों ने सत्संगति, परोपकार, सहानुभूति, दान, दया, बाह्याम्बर का तिरस्कार, आन्तरिक शुद्धि इन्द्रिय-निग्रह आदि का उपदेशात्मक वर्णन किया है। ये समस्त वर्णन भक्ति-काव्य के आधारभूत अंग ही हैं। किन्तु मुक्तक काव्य की शुद्ध परिपाटी का निर्वाह रीति-कवियों में मिलता है। लौकिक शृंगार से आकठ मग्न, रति-क्रीड़ा को ही मुक्ति का साधन मानने वाले रीति कवियों ने जो सत्संगति, शुद्ध आचार स्त्री-भय, दान, परोपकार आदि का वर्णन किया है वह अपभ्रंश मुक्तको की विविध प्रवृत्तियों का ही प्रभाव है। अपभ्रंश से पूर्व भी इस तरह की प्रवृत्ति मुक्तक काव्यों में परिलक्षित होती है। एक ही कवि वय-परिवर्तन के साथ या भाव तरंग के बदलाव के साथ शृंगार-नीति वैराग्य के उत्कृष्ट मुक्तको की रचना करता है।



अपभ्रंश-मुक्तक काव्य में भाव व्यंजना तथा उसका हिन्दी पर प्रभाव

मुक्तक काव्य में समस्त रसावयवों का सम्यक् चित्रण न हो पाने के कारण पूर्ण रसनिष्पत्ति का प्रश्न अत्यधिक विवादास्पद रहा। नाटको में पात्रों की साज सज्जा, आंगिक चेष्टा तथा अन्य व्यापारों के प्रत्यक्ष निदर्शन से तथा प्रबन्ध काव्यों में विस्तृत वर्णन से रस के समस्त अवयवों का सफलतापूर्वक समावेश कर लिया जाता है। इसीलिए उनमें रस की पुष्ट तथा शास्त्रीय विधानों से सिद्ध अनुभूति होती है। आकार की लघुता तथा सीमितता के कारण मुक्तकों में समस्त रसावयवों को एक साथ समेटना कठिन होता है, किन्तु भाव विशेष को व्यक्त करने के लिए मुक्तक सशक्त माध्यम है।

कुछ आलोचकों ने माना है कि मुक्तक काव्य में रस के छोटे ही पड़ते हैं। किन्तु यह मत सर्वथा समीचीन नहीं जान पड़ता क्योंकि रसात्मक मुक्तको में रसानुभूति किसी भी प्रबन्ध काव्य से कम नहीं होती। 'अमरुक शतक', 'चौर पचाशिका', 'सूरसागर' आदि मुक्तक नीरस नहीं हैं। अमरुक के एक-एक श्लोक को सौ-सौ प्रबन्धों के बराबर माना जाता है। यह अत्युक्ति आकारगत नहीं बल्कि रसगत है। रसहीन मुक्तक भी महत्त्वहीन तथा अर्थहीन नहीं होते बल्कि उनका अपना विशिष्ट लक्ष्य होता है। नीरसता के बावजूद उनका संबंध मानवीय श्रेयता से रहता है। रस की कम-वेश अनुभूति के आधार पर कोई स्तर भेद भी नहीं माना जा सकता है। किन्तु संपूर्ण मुक्तक-काव्य में अधिकांशतः भाव-व्यंजना अधिक पुष्ट रूप में मिलती है। समस्त रसावयवों के अभाव की पूर्ति करने के लिए मुक्तककार किसी एक भाव को इतना गहरा तथा चमकीला बना देता है कि उसमें रसास्वादन की पूरी क्षमता आ जाती है। सामान्य-अनुभवों को भी आनन्दोत्पादक बनाने के लिए मुक्तक कवि उक्ति वैचित्र्य, चमत्कार आदि माध्यमों का सहारा लेते हैं। मुक्तक काव्य का एक-अन्य रूप जिसमें कला तथा भाव दोनों के प्रति विशेष सजगता मिलती है रस-व्यंजना या भाव व्यंजना की दृष्टि से अधिक श्रेष्ठ है। अपभ्रंश तथा हिन्दी दोनों में रचित पदों की स्थिति ठीक इसी तरह की है। किन्तु जहाँ तक अपभ्रंश में प्राप्त पदों (चर्यांगीति पद) का प्रश्न है उनमें वैयक्तिकता, आत्मानुभूति तथा गीतात्मक हिन्दी पदों जैसी है। किन्तु भावनात्मक सूक्ष्मता तथा विविधता वैसी

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भाव व्यंजना तथा उसका हिन्दी पर प्रभाव : १६१
नहीं है। अद्वैत की पृष्ठभूमि में भक्ति भावों के अन्तर्गत माधुर्य-भावों का प्रवेश
एक महत्वपूर्ण घटना अवश्य है।

अपभ्रंश के लौकिक मुक्तको में शृंगारिक भावों को व्यञ्जित करने के लिए
प्रायः सभी काव्य रूढ़ियों को अपनाया गया है किन्तु उनमें अपभ्रंश कवियों की
अपनी मौलिक छाप भी है। सभोग चित्रण में उत्कट लालसा, प्रथम मिलन
की दुर्दम अभिलाषा तथा रति-सुख के लिए साथ लेटे हुए प्रिय और प्रिया की
साकेतिक भाव व्यंजना गार्हस्थिक पृष्ठभूमि में की गयी है। इसलिए ये
चित्र अधिक संवेदनात्मक तथा सामिक है। चित्रण में अश्लीलता न होते हुए
भी शृंगारिक भावों को उद्बुद्ध करने की पूर्ण क्षमता है। प्रसंगवश कुछ चित्रों
के भाव-सौन्दर्य का दर्शन आवश्यक प्रतीत होता है। नायिका का अंग नायक से
संस्पर्शित न हुआ तथा ओठों से ओठ भी न मिले। प्रिय का रूप निहारते-
निहारते ही सुरति समाप्त हो गयी।^१ इस चित्रण में रूप-सौन्दर्य के दर्शन मात्र
से प्राप्त सुरत सुख तथा तृप्ति की व्यंजना होती है। नायिका के मानस में
रति-सुख की इच्छा तीव्र हो उठती है। वह कहती है कि यदि मैं किसी तरह
प्रिय को पा जाऊँगी तो एक अपूर्व कौतुक करूँगी। जिस प्रकार पानी नये
कसोरे में प्रविष्ट हो जाता है, उसी तरह मैं उसके अंग-अंग में प्रविष्ट हो
जाऊँगी।^२ इस उक्ति में कामोद्दीपक अंगों के माध्यम से स्थूल मिलन की
कामना नहीं है बल्कि प्रियतम के रंग-रंग में समा जाने की भावना है किन्तु
अंगों के मिलन का चित्रण कितना भी सूक्ष्म हो वह बाह्य मिलन तक ही सीमित
रहता है। कवि नये सकोरे तथा पानी के उदाहरण से आन्तरिक मिलन को
व्यञ्जित करना चाहता है। नये सकोरे में पानी डालने पर वह उसके आन्तरिक
कणों को भी सिक्त कर देता है। उसी तरह नायिका का आंगिक मिलन प्रिय
तथा प्रिया दोनों की भावनाओं को एकमेक करके रति की अबाध आनन्दा-
नुभूति में सहायक होगा। वास्तव में मिलन बाह्य रूप से ही होता है किन्तु
पारस्परिक स्पर्श से आन्तरिक भाव उद्दीप्त हो उठते हैं और रसास्वाद होने
लगता है। अतः अपभ्रंश के इस अपूर्व कौतुक में तन ही नहीं मन का भी मिलन

१. अंगिहि अंगु न मिलेउ मिलि अहरे अहर न पत्तु ।

पिअ जोअन्तिहे मुह कमलु, एम्बइ सुरउ समत्तु ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ५ ।

२. हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ५० ।

१६२ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

है।^१ संयुक्त-पारिवारिक व्यवस्था में स्त्री-पुरुष के मिलन की पूर्ण स्वच्छन्दता नहीं रहती। नायक नवागता वधू के प्रथम मिलन की लालसा को ढो रहा है। वह दिवसावसान की प्रतीक्षा कर रहा है। किसी महत् वस्तु की प्राप्ति के लिए प्रतीक्षा की अन्तिम घड़ी सबसे अधिक मुश्किल होती है। नायक को भी रात में दाम्पत्य सुख की उपलब्धि होगी। इसलिए उसके लिए दिवस बिताना अवश्य ही दुष्कर है। मिलन की तीव्र लालसायें उसके अन्तर को बेचैन किये हैं इधर दुष्ट दिन बीतने का नाम ही नहीं लेता। प्रतीक्षा की दुष्करता, मिलन सुख की अभिलाषा तथा पारिवारिक सकोच आदि भावों की एक साथ व्यञ्जना करा देना अपभ्रंश कवि की निजी विशेषता है। नायक द्वारा नायिका के आलिंगन का चित्र पाठको तथा दर्शको दोनों के संस्कारगत स्थायी भाव रति को उद्बुद्ध करने में सर्वाधिक सक्षम होता है। ऐसे स्थलों के चित्रण में कविगण प्रायः अश्लीलता से ग्रस्त हो जाते हैं। अपभ्रंश कवि आलिंगन का एक विलस प्रस्तुत करता है। नायिका दधि, अक्षत, धन चन्दन मालिका आदि नवरंगों से सुसज्जित है। रति रस के युक्त कदलिका नायिका को पवित्र प्रसाधनों से युक्त देखकर नायक उसका आलिंगन करता है। इस उदाहरण में परम्परित रस-व्यञ्जना के करीब-करीब सभी विधान मौजूद हैं। इसमें नायक आश्रय है नायिका आलम्बन है, दधि, अक्षत आदि प्रसाधन उद्दीपनपन विभाव के अन्तर्गत हैं क्योंकि ये नायक के भावों को उत्तेजित करते हैं। उत्कठा को संचारी भाव माना जा सकता है। अगर कहीं कोई कमी रह गयी हो तो कवि द्वारा प्रस्तुत रति रस से युक्त कदलिका नायिका से उसकी पूर्ति हो जाती है। स्थायी भाव रति स्पष्ट ही है। अतः इसमें पूर्ण रूप से रस परिपाक हुआ है।^२

इस प्रकार हम देखते हैं कि अपभ्रंश मुक्तकों में भाव-व्यञ्जना पर अधिक जोर दिया गया है तथा मिलन का चित्रण अधिकतर साकेतिक रखा गया है।

२. जितेन्द्र पाठक : हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास, पृ० १००।

३. केम समम्पड दुट्टु दिणु किध रयणी छुडु होइ।

नव बहु दंसण लालसउ वहइ मणोरह सोइ ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० २।

१. दहि अक्खय घण चदण मालिअ नव-नव रणय वावड निअवि पिअ।

गाढोक्कठासरलिअभुअजुउ अवरु डइ रइरसभरकदलिअ ॥ ३०.१ ॥

हेमचन्द्र छन्दोजुशासन अध्याय ७।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भाव व्यञ्जना तथा उसका हिन्दी पर प्रभाव . १६३

हिन्दी के मुक्तककारों ने रसी रति को मुक्ति के समान मुखद माना जिसमें चमक-तमक, हँसी, मजाक, झपट तथा लपट हो। रीति कवियों ने विपरीत-रति को भी व्यञ्जित करने का उद्योग किया। अपभ्रंश के कवि ने प्रिय-दर्शन का प्रभावात्मक चित्रण प्रस्तुत किया है। नायिका की अभिलाप-दशा विभिन्न सदर्थों में विभिन्न रूप धारण करती है। कवि द्वारा कल्पित हर परिस्थिति एक नये भाव को उजागर करती है। नायक परदेश चला गया है। नायिका प्रियतम के आगमन की संभावना या असंभावना का निश्चय कौआ उड़ाकर करना चाहती है। कौआ उड़ाने समय ही सहसा उसका प्रिय आता हुआ दिखाई दे गया। इतने में उसकी आधी चूड़ियाँ उसने हाथ से निकल कर पृथ्वी पर गिर गयी और जो बची थी वे तड़क कर टूट गयी।^१ इस चित्र में दो प्रकार के भावों को एक साथ व्यञ्जित किया गया है—एक विरहजन्य दुर्बलता जिसके कारण नायिका की कृश कलाई से चूड़ियाँ निकलकर जमीन पर गिर पड़ती हैं दूसरा भाव प्रिय-दर्शन में उत्पन्न हुलास या खुशी से सवधित है जो चूड़ियों के तड़कने से व्यञ्जित होता है। चूड़ियाँ इसलिए तड़क गयी क्योंकि प्रियदर्शन में नायिका एकाएक स्वस्थ हो गयी। यहाँ पर हर्षातिरेक की व्यञ्जना आगिक परिवर्तन की असत्य या ऊहात्मक कल्पना से की गयी है जिसमें मुक्तक काव्य की प्रवृत्ति के अनुकूल उक्ति-वैचित्र्य ऊहा आदि के होते हुए भी वियोग की अनुभूति की संक्रांति को चित्रित करने की मौलिक चेष्टा की गयी है। प्रिय-दर्शन का दूसरा प्रभाव एक नायिका के शिकायत से व्यक्त होता है। वह अपने माँ से कहती है कि स्वस्थावस्था में मुख से मान किया जाता है किन्तु प्रिय के दिखाई देने पर हलबली में अपनी ही चेत नहीं रहती।^२ कवि मानसिक अस्वस्थता के कारण मान की असंभावना अक्षिप्त करना चाहता है। प्रियतम की अनुपस्थिति में मानसिक तनाव को कायम रखना संभव है। किन्तु प्रियतम के सामने आते ही सच्ची प्रेमिका के हृदय में भावना का तेज प्रदाह उद्वेलित होता है तथा मानसिक अस्वस्थता के कारण अपनापन भी विस्मृत हो जाता

१. वायसु उड्डावन्ति ए पिउ दिट्ठउ सहसत्ति ।

अद्धा वलया महिहि गय अद्धा फुट्ट तडत्ति ॥

हेमचन्द्र . अपभ्रंश व्याकरण, पृ० १६ ।

२. अम्मीए सत्थावत्थेहि सुंछि चिन्तिज्जइ माणु ।

पिए दिट्ठे हल्लोहलेण को चेअइ अप्पाणु ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० १६ ।

है। फिर मान की परवाह करता कठिन हो जाता है। यही नहीं प्रेम की प्रबल अनुभूति में नायिका का अपनापन नायक में ही कुछ क्षणों के लिए खो जाता है। दोनों दृष्टान्तों की तुलना करने पर एक महत्त्वपूर्ण तथ्य उद्घाटित होता है। द्वितीय दृष्टान्त में नायक और नायिका एक दूसरे से बहुत दूर नहीं थे। केवल मान के द्वारा कुछ क्षणों तक त्रियोग था वह भी प्रियतम की अनुपस्थिति में, परन्तु प्रथम उदाहरण में नायक और नायिका के बीच दूरी और समय दोनों का बड़ा अन्तरान था। जिसके बाद दोनों का दर्शन हुआ जिसके कारण द्वितीय दर्शन की अपेक्षा काफ़ी अधिक हर्ष हुआ होगा। हर्ष की अनुभूति के इसी महान् अन्तर को दर्शाने के लिए प्रथम चित्रण में कवि को ऊहा का सहारा लेना पड़ा।

तीसरी स्थिति बिल्कुल संयोग की है जिसमें प्रिय के समक्ष कचर-कचर न खा सकने और धूँट-धूँट न पी सकने वाली नायिका के संकोच भाव की व्यंजना की गयी है।^१

रीति-कालीन कवियों ने भी इसी पद्धति से प्रिय-दर्शन-जनित हर्षातिरेक को दर्शाने का प्रयास किया है। मतिराम की नायिका ने जब प्रियतम को परदेश से आया हुआ देखा तो हृदय में इतनी हुलसित हुई कि उसकी चोली टूक-टूक हो गयी। इस चित्रण में भाव व्यंजना का द्विविध रूप नहीं दिखाई देता और हुलास में उतनी शक्ति भी नहीं कि समस्त अंगों पर प्रभाव डाल सके। हिय में हुलसनेवाला भाव कंचुकी तक ही प्रभाव डाल सका जबकि अपभ्रंश के कवि ने उसका प्रभाव हाथ तक में माना। दोनों कवियों ने ऊहा-त्मकता को आधार बनाया है किन्तु मतिराम की उक्ति किंचित क्षीण हो गयी है।^२ प्रियदर्शन से उत्पन्न बेचैनी का अनुभव रीति-नायिका भी करती है। सखियाँ कहती हैं और वह खुद भी समझ रखती है परन्तु प्रिय के देखते ही उसका मन अपना रह ही नहीं जाता तो मान कहाँ धारण करे।^३

१. गज्जइ नवि कसरक्केहि पिज्जइ नवि घुटेहि ।

एम्बइ होइ सुहृच्छडी पिए दिट्ठे नयणेहि ॥

हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण ४।४२३।२ ।

२. पति आयो परदेश तें, हिय हुलसी अति वाम ।

टूक-टूक कंचुक कियो, करि कमनैती काम ॥१४५॥

हरदयाल सिंह : मतिराम मकरन्द, पृ० २१४ ।

३. तूहं कहति हौं आपहूं समझत सबै समान ।

लखि मोहन जो मन रहै, तौ मन राखौ मान ॥४५८॥

बिहारी-बोधिनी, पृ० १६४ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भाव व्यंजना तथा उसका हिन्दी पर प्रभाव : १६५

सौन्दर्य चित्रण के माध्यम में शृंगारिक भावों की व्यंजना :

नायिका या नायक सभी के शृंगारिक भावों के आलम्बन बन सके इसके लिए यह आवश्यक है कि उनका रूप विधान सामान्य स्त्री पुरुषों से भिन्न हो। मुक्तक कवियों ने इसी दृष्टि से नायिका के अंगों के सौन्दर्य का चित्रण किया है। यद्यपि नायिका के नख से लेकर शिख तक के सभी अंगों का वर्णन मिलता है किन्तु महत्त्वपूर्ण अंगों में नेत्र, मुख, उरोज आदि पर कवियों की दृष्टि अधिक रमी है। ये अंग अधिक कामोदीपक भी हैं। अतः इनके चित्रण में अधिक सजगता बरतना स्वाभाविक है। नायक और नायिका एक दूसरे का दर्शन नेत्रों से करते हैं किन्तु नायिका को यह चितवन अन्य चितवनों से भिन्न होता है। इसने स्निग्ध तथा मधुर भावों को व्यक्त तथा अभिव्यजित करने की पूरी शक्ति होती है। इसमें अपूर्व भावनात्मक प्रखरता तथा तीक्ष्णता भी होती है जो बर्छी की तरह हृदय में पैठकर नायक को घायल कर देती है।^१ नायिका की बाँकी दृष्टि से देख लिये जाने पर नायक को अपने प्रति आकर्षण तथा आसक्ति के भाव का एहसास होने लगता है। इस तरह के प्रथम दर्शन में अनुराग का अंकुर प्रस्फुटित हो जाता है। अपभ्रंश कवि ने एकदम काव्यात्मक अनुभूति से मिलाकर इसी भाव को संप्रेषित किया है—नायिका के भ्रूचक्र पर चङ्ग ऐसा सुशोभित है मालो त्रिभुवन विजयी अतंग जनों को आज्ञा देता है। अतंग-काम या शृंगार भाव का ही मूर्तरूप है। काम के द्वारा नायक को भोग का आमन्त्रण नहीं बल्कि आज्ञा दी जा रही है। आज्ञा में स्वीकार की अनिवार्यता जुड़ी हुई है आमन्त्रण में नहीं। नायिका के भ्रूचक्रों का सौन्दर्य रति-भाव को जागृत करने में पूर्ण समर्थ है क्योंकि उससे विश्व-विजय करने की सामर्थ्य है। अतः नायक बरबस उस ओर आकर्षित होता है। नायिका के वय-परिवर्तन के साथ-साथ नेत्र भंगिमा भी बदलती जाती है और उसमें माधुर्य भावों की अभिवृद्धि होती जाती है। इस भाव को दर्शाने के लिए बाण को तीक्ष्ण करते हुए कामदेव का चित्र खींचा गया है। श्यामली के जैसे-जैसे नेत्र बंकिम होते जाते हैं वैसे-वैसे कामदेव अपने बाणों को पत्थर पर रगड़कर तीक्ष्ण बनाता जाता है—

१ बिट्टिए मइ भणिय तुहुं मा कुरु बंकी दिट्टि ।

पुत्ति सकण्णी भल्लि जिव मारइ हियइ पइट्टि ॥

हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण, ४।३३।३

जिव जिव बंकिम लोअणहि णिह सामल निबखेइ ।

तिव तिथं बम्महु निअय सर, खर पत्थर तिबखेइ ॥^१

बिहारी ने भी नेत्रों की तीक्ष्ण प्रभावत्मकता को तीक्ष्ण बाण से व्यजित किया । मतिराम ने काम की प्रबलता, स्नेह, लज्जा आदि भावों की वृद्धि को यो चित्रित करते हैं—

भौंहनि सग चढ़ाइयो कर सहि चाप मनोज ।

नाह नेह साथहि बढ़यो लोचन लाज उरोज ॥^२

मुक्तककारों ने नेत्रों को गोपनीय भावाभिव्यक्ति का माध्यम भी बनाया है । जब हृष्ट नायक नायिका के बीच तिलतार सम्बन्ध भी नहीं अवशिष्ट रहता तो नायक निराश हो जाता है । किन्तु नायिका के नेत्रों द्वारा बार-बार देखे जाने पर वह आश्चर्य हो उठता है कि नायिका के मन में उसके प्रति कहीं-कहीं प्रेम अवश्य शेष है ।^३ रीति नायिका भी नेत्रों से विवश है । वह अपने स्नेह को छिपाना चाहती है किन्तु सतरोही भौएँ उस प्रेम को व्यक्त कर देती हैं ।^४

नयन से नयन मिलने पर मुख-सौन्दर्य ही एक दूसरे को आकर्षित करता है । इसीलिए मुख को शोभायमान चित्रित करना मुक्तक-कवियों के लिए स्वाभाविक था । सम्पूर्ण शारीरिक अंगों के सुसंस्थित तथा सौन्दर्ययुक्त होते हुए यदि मुख की रचना सुन्दर तथा आभायुक्त नहीं है तो नायिका सुन्दरी नहीं मानी जा सकती है । इसलिए मुक्तक कवियों ने अपनी नायिका के मुख सौन्दर्य को चित्रित करते समय सारे प्रचलित उपमानों चन्द्रमा, कमल आदि को हीन ठहराया । प्रारम्भ में इन उपमानों में नायिका के मुख सौन्दर्य की कान्ति, कोमलता आदि व्यजित करने की पूरी शक्ति रही होगी परन्तु धीरे-धीरे रूढ़ उपमानों की शक्ति क्षीण होती गयी । मुक्तक कवियों ने नये उपमानों की खोज में अधिक श्रम नहीं किया बल्कि अपनी नायिका को अपूर्व सुन्दरी बताने के लिए जगह-जगह अतिरंजनार्थी तथा चमत्कारों से काम लिया । इन चित्रणों में

१. हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण ४।३४४।१ ।

२. सतसई संग्रह . मतिराम सतसई, १२३, ७८ ।

३. हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण, ४।३५६।१ ।

४. सतरोही भौंहनि नहीं दुरै दुराए नेह ।

होति नाम नंदलाल कौ नीपमाल सी देह ॥

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भाव व्यंजना तथा उसका हिन्दी पर प्रभाव • १६७

मूल भाव यही रहा होगा कि सामान्य जीवन में दृष्टिगत होनेवाली स्त्रियों से नायिका का सौन्दर्य इतना बड़ा चढ़ा हो कि उसकी कल्पना मात्र से सुप्त भाव जागृत हो उठे और पाठको को रसानुभूति होने लगे। परन्तु ऐसे अत्युक्तिपूर्ण चित्रणों में साधारणीकरण के अभाव तथा लोक-निरीक्षण से प्राप्त सौन्दर्यानुभूतियों से बिल्कुल अलगाव के कारण भावोद्रेक नहीं हो पाता। मुख की शोभा के वर्णनों में यह बात उतनी संगत नहीं है जितनी उरोजों और कटि के वर्णनों में क्योंकि मुख सौन्दर्य के चित्रण में अधिकतर मुख कान्ति (प्रकाश) के सम्बन्ध में ऊहा की गयी है। यहाँ तो व्यंजना के सहारे इतना समझा जा सकता है कि मुख की आभा असाधारण है। परन्तु उरोजों का चित्रण करते समय कवि उसे हृदय फोड़कर निकलनेवाले निर्दयी की तरह मानता है^१ और उनकी उत्तुंगता इतनी अधिक है कि वे रति में साधक न होकर बाधक हो गये हैं।^२ भाव-व्यंजना इन चमत्कारों में उलझ जाती है किन्तु अपभ्रंश मुक्तककारों ने रीति-कवियों की अपेक्षा अधिक मर्यादा में काम लिया है। रीति-कवियों ने मुख की आभा को कुछ और चमत्कायिक बनाकर शृंगारिकता से विरहित कर दिया। या इसे यो कहा जाय कि उनका रूप-चित्रण शृंगारिक भावों के अन्तर्गत न आकर शृंगारिक वर्णनों के अन्तर्गत आ गया। बिहारी की नायिका का पूर्ण मुख-चन्द्र सदैव उदित रहता है। अतः उसके घर के आसपास पत्ता से ही तिथियों का ज्ञान किया जा सकता है। स्तनों के सौन्दर्य चित्रण में कठोरता के प्रतिमान को रीति-कवियों ने भी ग्रहण किया^३ लेकिन उसे भी वर्णन का स्वतन्त्र विषय बनाकर वे कला के प्रदर्शन में तल्लीन हो गये अतः भाव-व्यंजना की ओर से उनका ध्यान हट गया। अपभ्रंश के कवियों ने नायिका के कटि की क्षीणता का चित्रण अभिधात्मक शैली में किया। तथापि उनका समस्त चित्रण भावोत्तेजक है किन्तु रीति-कवियों ने कटि-हीन-नायिका की कल्पना करके उसकी सामान्य भौतिक सत्ता ही समाप्त कर दी।

प्रकृति के माध्यम से शृंगारिक भावों की व्यंजना •

मुक्तक काव्य के अन्तर्गत प्रकृति का उद्दीपन विभाव के रूप में चित्रण की परिपाटी सर्व प्रचलित थी। संयोग की अवस्था में सुरम्य प्राकृतिक दृश्यों से

१. फोडेन्ति जे हियडउं ताह पराई कवण घृण ।

रक्खेज्जहु लोअहो अप्पण बालहे जाआ विषम थण ॥२॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० १७ ।

२. वही, पृ० ४५ ।

३. ऐसो उरज कठोर ती उर जु कठोर—भतिराम सतसई, दोहा ११८

भोग की अभिलाषा और भी उद्दाम हो उठती है। प्रकृति की मादकता के प्रभाव से छोटे वियोग संयोग में बदल जाते हैं। मान के प्रसंगों में इसीलिए नायक और नायिका दोनों के लिए उद्दीपक ऋतुएँ दुःसह हो जाती हैं। नायिकाओं की रुष्टता पाश्चात्ताप में बदलने लगती है। आत्म गौरव की रक्षा के लिए नायिकाएँ तब भी मान पर अटल रहती हैं किन्तु सखियों को इस बात का पूरा ज्ञान रहता है कि काम सतप्त तथा वियुक्त नारी के लिए रमणीय ऋतुएँ कितनी अयंकर होती हैं। अगर प्रियतम बाहर है तो इन ऋतुओं द्वारा अभिवृद्ध वियोग का दुःख किसी न किसी रूप में सहना ही पड़ता है परन्तु यदि प्रियतम निकट ही है और मिलन नहीं होता तो और भी पीडा होती है। क्योंकि निकटस्थ प्रियतम की स्थिति से संयोग की लालसाये तीव्र हो उठती हैं। नायिका को समझानी हुई सखियाँ कह रही हैं कि यह चन्द्रमा कहीं तुम्हारे लिए उत्काषात न बन जाय, मदनान्गि को संशुद्ध करनेवाला मलयानिल कहीं तुम्हें पीड़ित न करे। यदि कहीं मदन-बाण खड़खड़ाकर तेरे ऊपर गिर गया तो गजब हो जायेगा। मदन-बाण का खड़खड़ाकर गिरना काम-भावनाओं की तीव्र चोट को व्यंजित करता है।^१ अपभ्रंश के मुक्तक कवियों ने षड्ऋतु वर्णन के माध्यम से विरहिणी नायिका की बदलती हुई भाव दशाओं को पूरे प्रकृति के परिप्रेक्ष्य में चित्रित किया है। प्रत्येक ऋतु अपने नवीन वैशिष्ट्य के साथ नायिका के आगे प्रस्तुत होती जाती है। अन्य नायिकाएँ इन ऋतु परिवर्तनों में आनन्द-केलि करके तृप्ति का अनुभव करती हैं किन्तु विरहिणी नायिका हर स्थिति में वेदना की ही अनुभूति करती है। प्रकृति-वर्णन के अन्तर्गत प्रकृति का अपना निजो सौन्दर्य भी चित्रित होता चलता है जिसमें आनन्द की अलग अनुभूति भी होती है। यद्यपि ऋतु-वर्णन का मूल उद्देश्य विरहिणी के अपार विरह दुःख को व्यंजित करना ही होता है। 'संदेश-रासक' में षड्-ऋतु वर्णन की शैली अपनायी गयी है और प्रकृति-व्यापार को विरह-वेदना की पृष्ठभूमि के रूप में अपनाया गया है। कवि ने ऋतुओं के चित्रण में कहीं-कहीं पर्याप्त मौलिकता प्रदर्शित की है जो स्वयं भावोत्पादक तथा आनन्ददायक है।

अपभ्रंश कवियों ने प्रकृति को निर्जीव तथा भावोद्दीपक मात्र नहीं समझा। विरह-दशा में कवियों ने भाव-विस्तार के चित्रणों की परम्परा निभायी है। विरह में जब नायिका का हृदय जलता रहता है तो उसे सारी सृष्टि जलती हुई दिखाई देती है किन्तु अपभ्रंश के कवियों ने संयोग शृंगार के अन्तर्गत ही

शृंगारि ५ भावों का विस्तार से चित्रण किया है जो अधिक मार्मिक तथा मौलिक है। ऐसे स्थलों पर वे काव्य शास्त्रीय आलम्बन तथा उद्दीपन आदि विधि-विधानों से बिलकुल स्वतन्त्र हैं। अपभ्रंश मुक्तककारों ने प्रकृति को मानवीय संवेदनाओं से जोड़ने का उद्योग किया है। शृंगार का भाव ऐसा भाव है जिसकी व्यापकता मनुष्य से लेकर पशु-पक्षियों तक में है। किन्तु जड़ कहे जानेवाले लता-विनानों में भी शृंगारिक अनुभूति की कमी नहीं है परन्तु इसका अनुभव कवि ही कर पाता है। फिर वह मानवीय भावों तथा अनुभूतियों से जोड़कर अपने उस विशिष्ट अनुभव को व्यक्त करता है ताकि पाठकों के लिए वह बोध-गम्य हो सके। पावस के चित्रण में कवि इन्द्र गोप की लाल कान्ति को पावस-लक्ष्मी के चरणों में लगे हुए अरुण महावर के रूप में कल्पित करता है। उसे प्रभूत-शोभावाली विजली की रेखा जात रूप की रेखा के समान प्रतीत होती है।^१ प्रकृति अपनी स्वाभाविक रमणीयता के द्वारा कवि को आकर्षित नहीं करती बल्कि अलङ्कार से रंजित पगों तथा कंठिका से युक्त नारी रूप में उसके हृदय में शृंगारिक भावों को उद्बुद्ध करती है। इसी तरह कवि ने वसन्त श्री तथा शरत् लक्ष्मी का चित्रण किया है।^२ अम्बर में बिखरे हुए तारे अपनी टिमटिम आभा से आकर्षक नहीं हैं बल्कि वे नायिका की किकिणी के घुँघुर बन जाते हैं। कवि कहता है कि ये नक्षत्र मालायें नहीं हैं बल्कि रात और चन्द्रमा रूपी नायक नायिका के रति-क्रीडा के समय उल्लालित किकिणी के घुँघुर हैं। क्रीडा के बाद किकिणी के घुँघुरों का बिखर जाना कितना स्वाभाविक है। शृंगार की यह विराट् भावना अपभ्रंश कवि के मानस में प्रस्फुरित हुई थी। वसन्त के द्वारा प्रकृति में मदनत्रय नाटक का अभिनय किया जा रहा है जिसमें मत्त कोयल का स्वर द्वादश तूर्य के घोष के समान है। शृंगाररस का उद्गार प्रधान रस है।^३ प्राण और प्रेम दोनों की द्विधा का चित्रण करके कवि पाठकों की संवेदना जगाने की कोशिश करता है। एक तरफ तो गर्भ से अलस हरिणी एक पक्ष भी नहीं चल पाती। दूसरी तरफ कर्णोरोषित बाणों वाला बहेलिया वर्तमान है। इस स्थिति में मृग क्या करे? यदि हरिणी की अपेक्षा करे तो लुब्धक द्वारा नष्ट हो जाये। यदि लुब्धक से

१. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ५।१७३।८.१

२. वही, ६।२१०।४.१

३. वही, ५।१७६।१७.१

२०० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

वस्तु होता है तो हरिणी नष्ट होती है ।^१

रीति-कवियों ने भी प्रकृति पर नारी भावों को आरोपित करके शृंगारिकता की व्यंजना की है । केशवदास ने हेमन्त ऋतु का चित्रण प्रीतम-विमुख प्रिया के रूप में तथा शिशिर की शोभा का चित्रण वीरांगना के रूप में किया है ।^२ प्रकृति में नृत्य तथा गान का चित्रण करके नाटकीयता के द्वारा भाव व्यंजना की चेष्टा रीति कवि द्विजदेव ने भी की है—

रत्नि नाञ्ज लतागन तानि बितान

सबै विधि चित्त सुराधो करै ॥^३

हिन्दी के रीति-कवियों ने भी शृंगारिक भावों के अन्तर्गत प्रकृति को उद्दीपन विभाव के अन्तर्गत विशेष रूप से चित्रित किया है । अपभ्रंश कवियों की तरह ही हिन्दी रीति-मुक्तककारों का भी यही लक्ष्य था कि प्रकृति के माध्यम से नायिका के शृंगारिक भावों को अधिक प्रगाढ़ बनाकर उनकी तीव्र व्यंजना की आय । यद्यपि भाव-व्यंजना के लिए इन कवियों ने ठीक वैसी परिस्थितियों की कल्पना की किन्तु भाव-चित्रण में विशेष मौखिकता न होने के कारण भाव-व्यंजना उतनी गम्भीर तथा मार्मिक नहीं हो सकी । जहाँ पर प्रकृति का आलम्बन रूप में स्वतन्त्र चित्रण हुआ है वहाँ सौन्दर्य-नुभूति के साथ-साथ भावानुभूति भी होती है । पावस की प्रचंडता का चित्रण करता हुआ कवि गोपियों के समर्पण भाव को व्यजित करता है ।^४ 'संदेश-रासक' की नायिका जिस प्रकार पपीहा, चातक, सारसी आदि को बोलने से

१. एतहे गन्धभरालस हरिणी पउ न हु एवको वि सचरइ ।

एतहे कण्णारोविअसर हयलुद्धउ भण मिउ कि करइ ॥

हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ७।१२, १

२. रीतिकार्य नवनीत संपादक—भगीरथ मिश्र . कविप्रिया—ऋतुवर्णन, छ० २०, २१ ।

३. सं० जवाहरलाल चतुर्वेदी . शृंगार लतिका सौरभ—पृ० ८, ६.२४ ।

४. बुद्धि बल थाको सोई प्रबल निसा को मंघ,

देखि ब्रज सूनो बैर आपनो गहतु है ।

एहो गिरधारी राखो सरन तिहारी,

अब फेरि यहि वारी ब्रज बूडन गहतु है ॥३॥

द्विजदेव . रीति-काव्य नवनीत-प्रकीर्ण प० ६३ ।

वर्जित करती है उसी तरह देव की नायिका भी कहती है कि पावस आ गया कन्तु प्राण प्यारे नहीं आये । हे सखी मेघों को वर्जित कर दो कि गरज न सुनावे । दादुरो की बक कान को फोड़े दे रही है । चातक के गान, मोर के मोर तथा घन की घुमड़ उसे रुचिकर नहीं लगते । विरह-व्यथा मे व्याकुल पड़ी हुई उस नायिका के चित्त मे जुगुनी की चमक मे चित्तगी लग जाती है । विकट दुख के समय सभी वस्तुओं के प्रति एक अरुचि का भाव जागृत हो उठता है । नायिका को भी प्रियतम के अभाव से तीव्र अरुचि पैदा हो गयी है ।^१ बूंद से अंगो का ताप शान्त होता है किन्तु पानी से नायिका की शरीर मे और आग लग जाती है यह आश्चर्य की बात है ।^२ इसी तरह के आश्चर्य का अनुभव 'संदेशरासक' की नायिका को भी हुआ था । जिन रस-मत्त मधुरों को देखकर अपभ्रंश की नायिका को अपने प्रियतम की अरसिकता पर आक्रोश आया था उन्ही माधुरी मधु के गंध से मस्त, घूमते हुए भ्रमरों का बिहारी ने स्वतन्त्र चित्रण किया है । वियोग शृंगार के अन्तर्गत मान की दुष्करता का चित्रण वसन्त तथा पावस जैसी ऋतुओं मे असम्भव है इसकी व्यजना हिन्दी मुक्तककारों ने भी बड़ी सफलता से की है । सखियाँ राधा से कहती हैं कि यह ऋतु रुठने योग्य नहीं है । ये बरसने वाले मेघ हर्षित होकर पृथ्वी के हित के लिए बरस रहे हैं । मानवती नायिकाएँ हर्षित होकर प्रियतम से मिल रही हैं ।^३ बड़े-बड़े बूँदों से

१ आयी ऋतु पावस न आये प्राण प्यारे आते,
मेघनि वरजि आली गरज सुनावै ना ।
दादुरनि कहि, बकि बकि जनि फोरै कान,
पिकनि हटकि, हठि सबद सुनावै ना ॥
विरह-विथा मे हौं तो व्याकुल परी हौं देव,
जुगनु चमकि चित चितगी लगावै ना ॥
चातक न गावै मोर मोर न मचावै घन,
घुमडि न आवै जौ लौं कान्ह घर आवै ना ॥५॥

रीतिकाव्य नवनीत देव, पृ० ६५ ।

२. बूंदे लगै सब अंग दगै उलटी गति अपने पापनि पेखी ।
पौन सो जागति आगि सुनी है पै पानी सो लागति आँखिन देखी ॥
बही, घनानन्द, पृ० ८८ ।

३. यह ऋतु रुसिबो की नाही ।
बरसत मेघ, मेदिनी के हित प्रीतस हरषि मिलाही ॥

सूरसागर, पृ० १०६४, पद ३३६४ ।

मुक्त पानी के आगमन की चर्चा करके एक सखी नायिका को मान धारण करने की दुष्करता का अहसास कराती है।^१

विरह-भावों की व्यंजना .

प्रायः समस्त लौकिक मुक्तककारों ने शृंगार चित्रण के अन्तर्गत वियोग शृंगार को अधिक चित्रित किया। मुक्तककारों ने विरह वर्णन के अंतर्गत ऊहात्मकता को अधिक प्रश्रय दिया अतः अधिकतर प्रसंगों में भाव-व्यंजना काफी कमजोर पड़ गयी है किन्तु स्वाभाविक तथा मार्मिक स्थलों का भी एकदम अभाव नहीं है। विरह दुःख से पीड़ित नायिका की दुर्बलता, पीलापन, निरन्तर रोदन आदि प्रिय के प्रति उसके अत्यधिक लगाव को ही व्यक्त करते हैं। विरह-विधुरा नायिका की दशाओं का चित्रण करते हुए कवि ने कुछ दृष्टान्तों के सापेक्ष में उसका चित्रण किया जो सारे भावों को व्यंजित करने में समर्थ है। नायिका प्रिय के वियोग में सदैव रोती है, उसके गाल पीले पड़ गये हैं। वह अत्यधिक दुर्बल हो गयी है। इन सब का असर मुख-सौन्दर्य पर पड़ना स्वाभाविक है। इसीलिए उसका मुख शिशिर के कमल के समान हतथी हो गया है।^२ प्रियतम के अभाव में नायिकाओं में अन्य चीजों के प्रति अशुचि का भाव आ जाता है अतः वे कुसुम-चन्दन आदि सुगन्धित पदार्थों का सेवन बन्द कर देती हैं। 'सदेशरासक' की नायिका खीझकर अपने पति को बुरा-भला कहती है किन्तु हर स्थिति में वह प्रियतम की प्रिया ही बनी रहती है। कभी-कभी उसकी खीझ बहुत अधिक बढ़ जाती है। वह उसे निरक्षर तस्कर, निर्दय, मूर्ख, खल, पापी सब कुछ कह डालती है क्योंकि विलपती हुई उसे वह आश्वासन नहीं देता।^३ नायिका अपने प्रिय को कापालिक कहती है क्योंकि अब वह भी कापालिनी हो गयी है। वह कापालिकों की तरह हर क्षण अपने एक हाथ में कपाल धारण किये रहती है, आसन (शय्यासन) कभी नहीं छोड़ती तथा प्रिय के मोह में सदैव बिषम समाधि लगाये रहती है।^४ इस उदाहरण में प्रेम की एकनिष्ठता, खीझ आदि भावों की एक साथ व्यंजना होती है। प्रिय के लिए प्रयुक्त ये विशेषण विरह के संदर्भ में उसके प्रति नायिका के अतुल प्रेम

१. डॉ० किशोरी लाल : रीति कवियों की मौलिक देन, पृ० ४३१।

२. हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० २२।

३. सदेशरासक—छन्द १६१, पृ० १६१।

४. सदेशरासक छन्द ८६ पृ० १६६।

तो ही प्रकट करते हैं। 'जिन्होंने ग्राम-बधुओं को अपने पतियों से झगड़ते या उनको कोसते देखा है उन्हें यह समझने में कठिनाई नहीं होगी कि साधारणतः ये निन्दार्थक विशेषण जब उच्छल प्रेम-रस से परिपूर्ण होकर व्यवहृत होते हैं तो उनमें कितनी मधुरिमा और भाव-व्यञ्जकता निहित रहती है।^१ कवियों ने नायिकाओं की दीन-हीन दशा, अत्यधिक कृशता आदि का चित्रण करके व्याकुलता तथा विरह-कातरता व्यंजित की है। कहीं-कहीं कवियों ने भावों को व्यक्त करने के लिए नायिका की भाव-विकल चेष्टाओं से ही काम लिया है। ऐसे स्थल अधिक मार्मिक तथा संवेदनशील बन पड़े हैं। मध्यकालीन नायिका अपने प्रियतम के लिए हजारों संदेशों को अपने हृदय में संजोती हुई पथिकों की प्रतीक्षा करती रहती थी। ऐसे समय में यदि कोई दिखाई दे जाता था तो संदेश देने के लिए उसके हृदय के अनन्त भाव उमड़ पड़ते थे। संदेश देने की उत्कण्ठा की अधिकता संदेश देने की शीघ्रता के कारण भले ही नायिका के नितम्बों से करधनी खिसककर गिर पड़े, उसकी किकिणियों का स्वर फैल जाय। स्थूल मुक्ताओं की हारलता टूट जाय। चरणों की दुर्बलता के कारण तूपुर ही निकनकर दूर छिटक पड़े।^२ नायिका अपने प्रिय में पौरुष तथा लज्जा का भाव जागृता करना चाहती है वह कहती है कि तुम मेरे हृदय में स्थित हो। तुम्हारे पौरुषवान् व्यक्ति के रहते मुझे इस गुस्तर पराभव को सहना पड़ रहा है। क्योंकि जिन अगो के साथ तूने विलास किया था उन्हें अब विरह जला दे रह है।^३ निराशा के भावों से युक्त नायिका ने मनोदूत भेजा पर वह भी लौटकर नहीं आया।^४ नायिका देखती है कि भ्रमर तरुओं पर (मधु) चाटते हुए परस्पर विध्वज जाते हैं। वे तीक्ष्ण कंटाग्रों की परवाह नहीं करते। रमिक लोग रस लोभ

१. संदेशरासक (भूमिका)—विश्वनाथ त्रिपाठी, पृ० १३४-३५।

२. वही, द्वितीय प्रक्रम, पृ० १५२-१५३।

३. कतु जु तई हियअडियह विरह विडबइ काउ।

सप्पुरिसह मरणाअहिउ परपरिहव संताउ ॥७६॥

गरुअउ परिहसु किन सहउ पइ पउरिसुनिलएण।

जिहि अंगिहि तं विलसयउ ते दद्धा विरहेण ॥७७॥

संदेशरासक—पृ० १६४

४. संदेशरासक, पृ० १६३ छन्द सं० १६३, १६५, १६६।

मे शरीर दे देते हैं । प्रेम मोह मे पापी की परवाह नहीं की जाती है ।^१ नायिका की यह चिन्तादृष्टि है । रसिकों मे इस तरह की उत्कट भोग लिप्सा जागृत हो जाती है कि वे काँटों की परवाह नहीं करते किन्तु उसका प्रियतम तब भी नहीं आता इसके माने वह अरसिक हो गया है । नायिका को अपने पति की मनःस्थिति पर कितनी खीझ होती है तथा अन्य रसिकों की भोग लिप्सा से कितनी ईर्ष्या इसकी बड़ी मार्मिक व्यञ्जना भ्रमरों के चित्र से करायी गयी है ।

अन्य मुक्तकों में उद्दीपन विभाव के रूप में वसंत पावस तथा शरद को ही विशेष रूप से चित्रित किया गया है । एक तरफ एकाकिनी नायिका है दूसरी ओर मेघ रूपी राक्षस की जीभ की तरह विस्फुरित होती विद्युत्मालिका । नायिका ऐसी परिस्थिति मे कैसे जी सकती है ।^२ प्रवासी नायक भी पावस के प्रभाव से अछूते नहीं है उनके हृदय मे गौरी शालती रहती है । यह है प्रेम की कसक जिसे नायक अनुभव करता है । नायिका अपने प्रिय को सन्देश देती हुई भी लज्जित होती है क्योंकि वह प्रवास करते समय प्रिय के साथ नहीं गई या जिसके वियोग में मरी नहीं ।^३ बेचारी नायिका को इस बात की शका है कि उसके प्रेम में कहीं कोई कमी तो नहीं है । प्रियभाग्यमन की आशा से वह पथ को निरखती रहती है कि कहीं उसका पति आता हुआ दिखाई दे जाता ।^४

रीति-कवियों ने वियोगिनी नायिका की भाव-दशाओं की अभिव्यञ्जना पर उतना ध्यान नहीं दिया जितना कलाबाजी पर । उनकी नायिका वियोग की संभावना मात्र से पीली होने लगती है तथा भूषण वसन सब कुछ त्याग देती है ।^५ जबकि अपभ्रंश में पूर्ण वियोगिनी नायिका की इस तरह की दशाएँ होती

१. विज्जति परुपर तरु लिहंति, कटंगतिक्ख ते णहु गणति ।

तणु दिज्जइ रसियह रसह लोहि णहु पाउ गणिज्जइ पिम्ममोहि ॥२०६॥

संदेशरासक पृ० १६५ ।

२. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन, ६।१६.३३ ।

३. हेमचन्द्रः अपभ्रंश, व्याकरण पृ० ६६ ।

४. हेमचन्द्रः छन्दोऽनुशासन, ६।२०.२।२०.१४

५. जा दिन तैं चलिबे की चलाई तुम,
ता दिन ते वाके पियराई तन छाई है ।

कहै मतिराम,छोडे-भूषन बसन पान,
सखिन सों खेलनि हंसनि विसराई है ॥

स० कृष्ण विहारो मिश्र मतिराम प्रभावती पृ० २४८ छन्द २०६

हैं। अपभ्रंश को नायिका वियोग की कठोर यातना तथा प्रहानों को सहती हुई प्रियतम से मानसिक लगाव रखती है तथा उसकी तन्मयता में कभी भी नहीं आती। नायिका का यह विश्वास कि नायक हाथ छुड़ाकर भले ही चला जाय पर हृदय से नहीं जा सकता है अंत तक सुरक्षित दिखाई देता है। रीतिकाल की नायिका अपनी ननद में ही पति का अनुहार देखकर जीती रहती है। प्रथम की भावस्थिति अधिक गम्भीर तथा दुःख है जब कि दूसरी भावस्थिति कुछ सरल तथा निकट अनुभूतियों के सन्तोष पर निर्भर है।^१

बधुर दस्तु जो खात निरन्तर सुख से भारी ।

बीच बीच कटु अम्ल तिबत अतिशय रुचिकारी ॥

नन्ददास की इस उक्ति में इस बात की व्यंजना की गयी है कि शृंगार के मधुर भावों का निरन्तर आस्वाद लेते-लेने अरुचि सी उत्पन्न हो जाती है बीच-बीच में मान या विरह का कटु अनुभव भी अतिशय रुचिकारी होता है। अपभ्रंश कवियों द्वारा चित्रित मान अधिकतर प्रणयमान है जिसमें एक प्रकार की आनन्दानुभूति हैं। नायिका की एक उक्ति में यह बात बिलकुल स्पष्ट हो जाती है। नायक विदेश चला गया है। नायिका कहती है कि प्रिय आयेगा मैं रुठूंगी तो वह मुझे मनायेगा^२ ।

रीति कवियों ने भी उपर्युक्त चित्रणों में मिलते जुलते प्रसंगों की उद्भावना से प्रेम की अनन्यता, एकाग्रता तथा निरन्तरता को व्यंजित किया है—

सखी सिखावति मान-विधि सैननी बरजत बाल ।

हरएँ कहि मो हिय बसत, सदा बिहारो लाल ॥^३

रीति कवियों ने मान के सरस प्रसंगों की उद्भावना प्रायः कलहांतरिता, खडिता और धीरादि के संदर्भों में की है और ऐसे वर्णनों में उनकी प्रगाढ़

१. जा दिन ते परदेश गये पिय ता दिन ते तन छीजुत है ।

निशिवासर मौन सुहात नही सुधि आये उसासन लीजतु है ।

अब और उपाय बनै न कछू अनुभौ इतनी सुख कीजतु है ।

उन प्यारे पिया की उन्हारि सखी ननदी मुख देखिके जीजतु है ।

सं० ५० वन्दीदीन दीक्षितः प्रयाग नारायण विलास, पृ० ४० ।

२. एसी पिउ हसेमु हउं रुट्टी मइ अणुणेइ ।

पागिम्ब एइ मणोरहइं दुक्ककडइउ करेइ ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ६१ ।

३. लाल-चन्द्रिका, पृ० ७१३ ।

तन्मयता और हृदय की सहज तरलता का प्रस्फुटन स्वतः हुआ है। बिहारी, देव, मतिराम, पद्माकर जैसे रीति युग के कलाकारों ने कही व्यंग्य गंभीर शैली द्वारा सीधे सादे ढंग से अवसाद और विपाद की मार्मिक अभिव्यक्ति की है।^१

प्रवासजन्य वियोग में भी अपभ्रंश कवियों ने वियोग भावों को व्यंजित करने की चेष्टा की है। विरह की पीड़ा जितनी दुखदायी होती है उसकी संभावना कम भयंकर नहीं। नायक के विदेश चले जाने पर नायिका क्षण भर भी नहीं जी सकेगी। दोनों के अलगाव की असंभावना सारस मिथुन के वियोग से लक्षित की गयी है।^२ प्रवास के लिए तैयार पति के प्रातःकाल गमन के निश्चय से नायिका अपने जीवन के अन्त की परिकल्पना करती है। वह हाथ मीजकर पाश्चाताप करती है। कवि एक कलात्मक उत्प्रेक्षा करता है कि मानो वह अपने आयु की रेखा को मिटा दे रही है।^३ अपभ्रंश के उदाहरण में नायक और नायिका दोनों पक्षों में प्रेम की बराबर उत्कृष्टता है। यहाँ नायिका ही अधिक बेचैन है तथा जीवन के अन्त होने की चिन्ता में संलग्न है।

प्रेम में एकान्तिकता का भाव पाया जाता है। लौकिक शृंगार में प्रेमी अपने प्रेमास्पद पर एकाधिकार चाहता है। वह अपनी प्रिया को अन्य पुरुष की भोग्या नहीं बनने देना चाहता। इन समस्त भावों को दन्तक्षत जैसी काव्य रूढ़ि के आधार पर व्यंजित किया गया है। कवि कहता है कि नायिका का रदनवर्ण ऐसा लग रहा है मानो निरूपम रस पीकर प्रिय ने शेष पर मुद्रा लगा दी ताकि अन्य लोग उसका पान न करें। रीतिकाव्य में इस तरह की भाव-व्यंजना शायद ही मिलती हो।

संदेश-रासक की नायिका की तरह धनानन्द की नायिका की मरणावस्था आ गयी है। किन्तु अब भी उसकी इच्छा है कि प्रियतम क्षण भर के लिए आकर वियोग के वटवृक्ष पर बैठकर उसकी पीड़ा का अनुभव करता। इस चित्र में वियोगिनी के दैन्य की चरमावस्था तथा असह्य वेदना का चित्र खींचा गया है—

१. डॉ० किशोरी लाल · रीति-कवियों की मौलिक देन पृ० ४३२।

२. हेमचन्द्रः प्राकृत व्याकरण, ४।४३क्ष।३।

३. यो कर मीजत है बनिता सुनि प्रीतम को परभात पयानो।

आपने जीवन को तकि अन्त सु आयु की रेख मिटावत मानो ॥

सरदार शृंगार-संग्रह, पृ० ११३।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य की प्रवृत्तियाँ और उनका हिन्दी पर प्रभाव : २०७

हम सों हित कै कितकौ हित ही बित बीच वियोगहि बोध चले ।
सु अखँद बोज लौ फैलि पर्यो बनमाली कहाँ धौँ समोय चले ॥
घन आनन्द छाप वितान तन्यो हम ताप के आतप खोय चले ।
कबहूँ तिहि भूल तो बैठिये आय सुजान ज्यों त्राय के रोय चले ॥^१

नायिका कुछ शारीरिक दुर्बलता के कारण और कुछ लज्जा के कारण सदेश देने में अपने को असमर्थ पाती है। कई भावों को सश्लिष्ट करके रीति-स्वच्छन्द कवि बोधा ने मार्मिक चित्र अंकित किया है—

कबहूँ तिनियो कबहूँ मिलियो यह धीरज ही मैं धरैबो करै ।
उर ते फड़ि आवै गरै ते फिरे मन की मन ही मे तिरैबो करै ॥
कवि बोधा न चाउ सरी कबहूँ नित ही हृदय सो हिरैबो करै ।
सहते ही बने कहते न बनै मन ही मन पीर पिरैबो करै ॥^२

ऊहात्मक चित्रणों में भी भाव-व्यंजना की विलकुल उपेक्षा नहीं की गयी है। कृष्ण कलाइयोवाली नायिका वलय के पतन के भय से हाथों को ऊपर उठाकर चलती है कवि उत्प्रेक्षा करता है कि मानो वह विरह महोदधि का थाह लेना चाहती है।^३ यहाँ विरह की अगमता व्यंजित है। यह विरह का अगम पारावार नायिका के हृदय में समाता नहीं। वह कहती है कि हे हृदय तू फट जा। देखें कि मेरा दुर्भाग्य तेरी बिना सैकड़ों दुखों को कहाँ रखता है।^४ उक्ति चमत्कार से युक्त होते हुए भी ये दोहे दुःखमय जीवन से ऊबी नायिका की मनःस्थिति के अनुकूल हैं।

मान के संदर्भों में नायिका या नायक की रुष्टता को व्यंजित करना कवियों का मुख्य लक्ष्य होता है परन्तु अपभ्रंश के मुक्तक कवियों ने इन्हीं संदर्भों में नायिका के प्रेम की अतन्व्यता, निरन्तरता, रूप-गौरव, ईर्ष्या, प्रणय आदि भावों की अभिव्यजना में सफलता हासिल की है। प्रिय के विप्रिय हो जाने पर आग के समान उसकी आवश्यकता बनी रहती है। उसका पक्षपाती मन सदैव प्रियतम के साथ ही रहता है। मुग्धा नायिका को इस बात का सदैव एहसास होता रहता है कि प्रियतम के प्रति उसका मानसिक लगाव अटूट

१. सं० पं० विश्वनाथ प्रसादमिश्र घनानन्द कवित्त-पृ० ७४ छ० सं० १३३।

२. बोधा : इश्कनामा, पृ० २१।

३. हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ६१।

४. वही, पृ० २३।

२०८ : अपभ्रंश भुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

और अभिन्न है। इसलिए जब सखियाँ सदोष पति की निन्दा करती हैं तो वह उन्हें यह कहकर वर्जित कर देती हैं कि वे इस बात को एकांत में बताये ताकि उसका पक्षपाती मन प्रियतम की निन्दा न गुन सके।^१

धार्मिक सुक्तकों में भाव व्यंजना तथा भाव-निरूपण :

मनुष्य का प्रत्येक कार्य किसी न किसी भाव से प्रेरित रहता है। जिस तरह शृंगारी या लौकिक कवि लौकिक चित्रणों के माध्यम से सामान्य मानवीय भावों को व्यंजित करने की चेष्टा करते हैं उसी तरह धार्मिक कवि लौकिक सुखों के निषेध के द्वारा आध्यात्मिक भावों को जागृत करते हैं। धार्मिक कवियों में यह दृढ़ विश्वास होता है कि लौकिक भावों के आधार पर की गयी रसानुभूति क्षणिक है जबकि आध्यात्मिक भावों की प्राप्ति से हुई आनन्दानुभूति शाश्वत तथा श्रेष्ठ है। अतः धार्मिक काव्य में उदात्त मानवीय भावों को व्यंजित किया गया है। यद्यपि ये भाव-सामाजिक जीवन में भी निर्देशक तत्त्वों के रूप में मान्य हैं अतः इन भावों के चित्रण में कोई विशेष प्रभावात्मकता परिलक्षित नहीं होती है। कवियों ने आत्म-कल्याण की अपेक्षा परोपकार को अधिक श्रेष्ठ ठहराया इसीलिए दान की महिमा का चित्रण बड़े विस्तार से किया है। दान को महत्त्वपूर्ण बनाने के लिए कवियों ने विशेषतः दो मानवीय गुणों को आधार बनाया। प्रथम मनुष्य श्रेष्ठता की भावना को संरक्षित रखने के लिए कुछ ऐसे कार्यों का संपादन करता है जो कि सामान्य जीवों के द्वारा करणीय कार्यों से भिन्न होते हैं। दान के बिना कोई गृहस्थ गृहस्थ कहलाने योग्य नहीं है ऐसा होने पर तो पक्षी भी गृहस्थ है।^२ दूसरी सामान्य मानवीय भावना है प्रतिदान की अर्थात् वह कुछ देकर उसके बदले में कुछ पाना चाहता है। यदि कम मूल्य अथवा परिमाण की वस्तु देने से उसे किसी महत् तथा बहुमूल्य वस्तु की प्राप्ति होती है तो शीघ्र ही लाभ की भावना से प्रेरित होकर उस वस्तु के दान के लिए तैयार हो जाता है। कवि कहता है कि जो दिया जाता

१. भण सहि निहुअउँ तेव मइ जइ पिउ दिट्ठु सदोसु ।

जेव न जाणइ मज्झु मणु पक्खावडिअं तासु ॥

हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण, पृ० ५४ ।

२. जइ गिहत्थु दाणेण विणु जगि पभणिज्जइ कोइ ।

ता गिहत्थु पंखि वि हवइ जे घरताहवि होइ

दोहा-दो० ८८ पृ० २८ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भव व्यजना तथा उसका हिंदी पर प्रभाव २०६

है उससे अधिक प्रान्त होता है जैसे गाय को खली-भूसा देने में क्या वह दूध नहीं देती ?^१

धार्मिक तथा रहस्यवादी कवियों में आचारपरक नैतिक मूल्यों तथा गुरु के प्रति श्रद्धा का भाव पाया जाता है। इसी भाव से सारी मानवता को रजित करने के लिए वे उपदेशक का रूप धारण करते हैं। उनमें गुरु के प्रति अन्ध-श्रद्धा नहीं है बल्कि उसके गुणों और कल्याण भावों के आकर्षण से श्रद्धा प्रस्फुटित हुई है। संयमशील, शौच और तप से युक्त गुरु के उद्देश में नर शिवपुर चले जाते हैं। अंधकार में दीपक जो कार्य करता है वही कार्य गुरु का वचन अज्ञानाधकार में करता है। यदि गुरु का सबल मिल गया तो उसके प्रति समर्पण की भावना उत्पन्न होना स्वाभाविक ही है। श्रद्धा भाव की ही प्रगाढ़ अनुभूति होने पर कवि पूजा के लिए बाह्य विधि विधानों का सहारा लेने लगता है। उसके इस पूजा-भाव में भी कहीं प्रतिदान की भावना क्रियाशील दिखाई देती है। कवि देवसेन कहते हैं कि जो जिन भगवान् को धून और पत्र से स्नान कराता है उसे मुर नहलाते हैं क्योंकि 'जो जैसा करता है तैसा पाता है, यह लोक प्रसिद्ध ही है। धार्मिक कवियों ने अपने आराध्य या पूज्य गुरु के सौन्दर्य का बड़ा काव्यात्मक चित्र अंकित किया जिससे अन्य लोगों का मन उसमें अनुरजित हो सके तथा स्वयं कवि भी मानसिक तन्मयता बनी रहे। रूप का लोभी मन अश्चिरर तथा रुक्ष चीजों पर आसानी से टिकता नहीं किन्तु सौन्दर्ययुक्त वस्तुओं पर वह सदा अनुरक्त होकर तन्मय हो जाता है। इसी आधार पर देवसेन जिन भगवान् के भामण्डल, पुष्प वृष्टि, सिंहासन, दुर्गमि, चमर, छत्र, आदि का विस्तृत वर्णन करते हैं और मुर, तुलसी अपने आराध्य ईश्वर के सौन्दर्यांकन पर अधिक बल देते हैं।

समस्त धार्मिक अपभ्रंश काव्य में शुचिता की भावना पायी जाती है। आचारपरक कवियों ने बाह्य शुचिता को भी स्वीकार किया है किन्तु रहस्यवादी कवियों ने बाह्य शुचिता के निषेध के साथ आन्तरिक शुचिता पर बल दिया है। इन कवियों का कुछ सिद्धान्तों या नियमों के प्रति विशेष लगाव था। ऐसे नियमों को वर्णित करते समय इनमें पक्षपात की भावना आ गयी है। दया, पर्वोपवास, पात्रदान, सन्यासधारण, अणुव्रत, गुणव्रत, शिक्षाव्रत, ब्रह्मचर्य, शंकादि आठ दोष, आठ मद और तीन मूढ़ता का त्याग ये सब मुक्ति के साधन हैं। अतः ये जीवन में अनिवार्य रूप से पालनीय हैं।

१. सावयधम्म दोहा, दो० नं० ६२, पृ० ३०।

रहस्यवादी मुक्तकों में कवियों ने बाह्याडम्बर, पुस्तकीय ज्ञान, जप-तप, तीर्थ आदि के विरोध में अपने विचारों को व्यक्त किया है। अभिव्यक्ति में कवि का विरोधमूलक भाव तो व्यजित होता ही है साथ-साथ भावों में आक्रोश तथा उग्रता की भी अभिव्यजना होती है। सरहपाद की उक्तियाँ अधिक तीव्र तथा प्रभावोत्पादक हैं। उनसे कर्मकाण्डों की अनर्थकता तो सिद्ध ही होती है उलटे पीड़ा की भी व्यंजना होती है। मिट्टी, पानी तथा कुश लेकर होम करने से दुनिया का रहस्य अज्ञेय है क्योंकि दुनिया की रहस्यानुभूति से इनका प्रत्यक्ष या अप्रत्यक्ष सम्बन्ध नहीं है। तत्काल उपलब्ध क्या होता है आँखों में प्रविष्ट होकर पीड़ा पहुँचानेवाला घुँआ जो आन्तरिक दृष्टि को उद्घाटित करने में असमर्थ है और बाह्य दृष्टियों में भी अवरोधक बनता है। जैनों के सम्बन्ध में किया गया व्यग्न्य और भी चुभने वाला है। ज्ञान के विरोध में ऐसे दृष्टान्त दिये गये हैं जिसमें निरर्थकता के भाव को दृढ़ करने की पूर्ण क्षमता है। मुनि रामसिंह ने कहा कि श्रेष्ठ पंडित कण (दाने) को छोड़कर तुस को ही कूटते रहते हैं। वे ग्रंथ के अर्थ से ही सन्तुष्ट रहते हैं किन्तु वे मूढ़ हैं उन्हें परमार्थ का ज्ञान नहीं होता। कभी-कभी अनावश्यक सन्तोष से ज्ञान की पिपासा शान्त हो जाती है और मनुष्य का विकास रुक जाता है। शास्त्र ज्ञान से पंडित बन जाने की अहमन्यता परमार्थ ज्ञान या अनुभूति की ओर प्रेरित नहीं करती है।^१ आगम वेद, पुराण आदि ब्रह्म के सम्बन्ध में ज्ञान तो करा सकते हैं किन्तु ब्रह्म की अनुभूति के स्तर पर लाने का कार्य साधना से ही सिद्ध हो सकता है। ब्रह्म के सम्बन्ध में ज्ञान हो जाने मात्र से ब्रह्मानुभूति जनित रस का आस्वाद नहीं हो पाता। इसी भाव को प्रदर्शित करने के लिए काण्हपाद ने कहा कि आगम वेद, पुराण के भार को ढोने वाले पंडित ऐसे भ्रमर के समान हैं जो श्रीफल के चारों ओर चक्कर काटते रहते हैं और रसपान से वंचित रहते हैं।^२ इस तरह रहस्यवाद के अन्तर्गत परिस्थितियों की परिकल्पना तथा उदाहरणों के माध्यम से अनुभवों को मार्मिक ढंग से संप्रेषित करने का प्रयत्न किया गया। तत्कालीन परिस्थितियों में इन व्यग्न्यों में कितनी शक्ति रही होगी जो श्रोताओं के विश्वासों को एक बार झकझोर देती रही होगी। इन आक्रोशों का एक प्रमुख कारण अनुभवों में ताल-मेल का अभाव भी था।

१. परमात्म प्रकाश, द्वि० महा०, पृ० २२३-२२४।

२. आगम वेद पुराणे पंडिआ माण बहन्ति।

पक्क सिरि फलें अलिअ जिम बाहेरिअ भमन्ति ॥

हिन्दी के सन्त कवियों में विशेष रूप से तथा सगुण भक्तों में गौण रूप से ये विरोध-मूलक भाव व्यक्त हुए हैं। कबीरदास ने तीर्थ स्थान, पुस्तकीय ज्ञान तथा अन्य आडम्बरों का उग्र विरोध किया है जिसमें सरहपाद से कम धाक्रोश तथा व्यंग्य नहीं है। कबीर का कथन है कि जप, तप, तीर्थ, व्रत में विश्वास थोथा है जिम प्रकार शुक ने सेमल की सेवा की पर बाद में निराश चला गया उसी तरह जगत् भी इनकी सेवा कर निराश चला जाता है।^१ मूँड मुड़ाने से राम नहीं मिलता।^२ माला पहनने से कुछ नहीं होता।^३ काशी के कंठ पर घर बना लिया निर्मल जन का पान करने लगे पर राम-नाम बिना मुक्ति नहीं मिलती।^४ कबीर पुस्तक को फेक देने की राय देते हैं—

कबीर पढ़िबा दूर करि, पुस्तक बेइ बहाइ ।

समस्त धार्मिक तथा रहस्यवादी मुक्तकों में ईश्वर साक्षात्कार की प्रबल भावना उद्घातित है। यह भावना कही आत्म-विश्वास के रूप में और कही-कही अद्वैतानुभूति के रूप में अभिव्यजित होती है।

ब्रह्म की सर्वव्यापकता की परिकल्पना में इन रहस्यवादी कवियों में अतृप्त दया की भावना का विकास हुआ। समस्त वनस्पतियों में जीवन की कल्पना करके उन्होंने पूजा-पाठ के लिए उन्हें नष्ट करने के लिए वर्जित किया। सिद्धों में यह दया का भाव करुणा के रूप में वर्णित है। उनमें अधिकतर सैद्धांतिकता के आधार पर करुणा के महत्त्व को समझाया गया है। भाव-व्यञ्जना करने की चेष्टा कम की गयी है। इसका प्रमुख कारण यह है कि शून्य की संलग्नता करुणा से रहित होने पर किसी काम की नहीं। इससे उत्तम मार्ग नहीं मिल पाता।^५

१. कबीर जप तप दीसै थोथरा, तीरथ व्रत बेसास ।

मूँवै सैबल सेविया, यूँ जग चल्या निरास ॥८॥

कबीर ग्रंथावली, पृ० ७४ ।

२. कबीर मूँड मुंडावत दिन गये, अजहूँ न मिलिया राम ।

राम नाम कहु क्या करै, जे मन के औरै काम ॥

वही, पृ० ७७ ।

३. कबीर ग्रंथावली—भेष कौ अंग, पृ० ७५ ।

४. कासी काठे घर करै, पीवै निरमल नीर ।

मुक्ति नहीं हरि नाव बिन, यूँ कहैं दास कबीर ॥

कबीर ग्रंथावली, पृ० ६३ ।

५. राहुल सांकृत्यायन : दोहा कोश, पृ० ६ ।

वैराग्य भावों की व्यंजना :

अपभ्रंश के समस्त धार्मिक तथा रहस्यवादी मुक्तककारों और हिन्दी के भक्त कवियों का संपूर्ण जीवन-दर्शन विरक्ति की दृढ़ भित्ति पर आधारित है। उनमें बहुत कम ऐसे थे जो सासारिक क्रिया कलापों के साथ आध्यात्मिक साधना को सुकर समझते रहे हों। इन्द्रियों के विषयासक्त होने पर प्रत्यक्ष सुखानुभूति चाहे क्षणिक ही हो किन्तु उन इन्द्रियों को आध्यात्मिकता की ओर मोड़ने की प्रक्रिया अधिक दुष्कर होती है। इसके लिए रहस्यवादी कवियों तथा अन्य भक्तों ने परमानन्द शाश्वत सुख के महत् प्रलोभन को इन्द्रियों के समक्ष रखा ताकि वे सासारिक माया-मोह को त्यागकर धार्मिक तथा आध्यात्मिक भावों की ओर प्रवृत्त हों। कवियों ने विरक्ति भाव जागृत करने के लिए जगत् के ऐसे रूप का विवेचन किया जो दुःख पूर्ण तथा सारहीन है। जोइन्दु मुनि कहते हैं कि तुम इस ससार को अपना निवास न समझो। यह तो दुःख का निवास है। अज्ञानी जीवों के बन्धन हेतु यमराज ने पापों से मण्डित बन्दी गृह बनाया है।^१ यह जगत् मृग मरीचिक है तथा गन्धर्व नगरी के समान प्रतिभास्यमान है। संतो ने भी संसार को मिथ्या, नश्वर और स्वप्नवत् माना है। सूरदास ने संसार की नश्वरता, क्षणिकता तथा अमन्यता स्वप्न से सिद्ध की है। उनका कथन है कि यह ससार स्वप्न की तरह मिथ्या है इसलिए सब कुछ तजकर हरि को भजना चाहिए।^२ स्वप्न शब्द में जगत् के स्वरूप को व्यंजित करने की पूर्ण सामर्थ्य है। शाश्वत जीवन-मरण की परम्परा में मनुष्य रूप में सुख-दुःख को अनुभव करने की प्रखर शक्ति जगत् को ही सत्य मानकर उसी में पूर्ण रूप से उलझ जाना तथा अपने मूल उद्देश्य का विस्मरण, मृत्यु के साथ जगत् के सारे संबंधों का टूटना आदि एक स्वप्न के समान ही है। कामिनी जागतिक सम्बन्धों को जोड़ने की एक प्रमुख कड़ी है। अतः निवृत्तवादी कवियों ने स्त्रियों से विरक्त होने का उपदेश दिया। ये उपदेश सीधे अभिधात्मक रूप में नहीं कहे गये हैं बल्कि काव्यात्मक अनुभवों में ढालकर मार्मिक ढंग से व्यंजित किये गये हैं—

जासु हरिणच्छी हिय बसइ तसु णवि बंसु बियारि ।

एकहि केस समंति बड़ वे खण्डा पडियारि ॥

१. घट दासउ म जाणि जिय दुविकय बासउ एहु ।

पासु कयंते मंडियउ अविचलु णिस्संदेहु ॥१४४॥

परमात्म प्रकाश द्वि० महाधिकार ।

२ सूरसागर पद २०१ ।

कवि यहाँ पर स्त्री-त्याग की बात नहीं कहता। वह केवल एक चित्र प्रस्तुत करता है कि जिसके हृदय में मृग-नयनी स्त्री बस रही है उसे ब्रह्म विचार कैसे हो सकता है कहीं एक म्यान में दो तलवारें आ सकती हैं। पूरे कथन से व्यंजित है कि ब्रह्मविचार लाने के लिए मृगनेत्री-स्त्री को चित्त से निकाल देना चाहिए। कवि ने अभीप्सित भाव को व्यक्त करने के लिए एक लोकोक्ति का सहारा लिया जिससे असम्भाव्यता का भाव और पुष्ट हो जाता है। एक म्यान में दो तलवारें नहीं रह सकती तो स्त्री तथा ब्रह्म की अनुभूति दोनों चित्त में कैसे रह सकती है। यह परंपरा कबीर, सूर, तुलसी में भी सुरक्षित है। कबीरदास ने कामिणी को काली नागिन तथा नरक का कुण्ड कहा। 'भला कौन काली नागिन तथा नरक के कुण्ड से बचने का प्रयास नहीं करेगा। सिद्धों की उलटवासियों में कार्य और कारण तथा विशेष और विशेषण का ऐसा संबंध दिखाया गया है जो वस्तु जगत् में सामान्यतः नहीं देखा जाता। ऐसे स्थलों पर विस्मय भाव की व्यंजना होती है। घडियाल का इमली खाना, कच्छपी के दूध में संपूर्ण पात्र का डर जाना, मेढक से सर्प का भयभीत होना, बैल का प्रसव करना आदि ऐसे वर्णन हैं जिनमें विस्मयता का भाव निहित है। कबीर की उलटवासियों में भी इसी तरह के वर्णन मिलते हैं। सूरदास ने कृष्ण को अलौकिक शक्ति के चित्रण में विस्मय भावों को व्यंजित किया है जैसे कृष्ण के मुह फैलाने पर मुह के अंदर त्रयलोक का दर्शन, एक छोटे से बालक के खींचने पर वृक्ष का उखड़ जाना। काली नाग के नाथने की लीला, गोवर्द्धन को उंगली पर धारण करने की लीला विस्मित करने वाली लीलाएं ही हैं।

रहस्यवाद के अन्तर्गत मधुर भावों की व्यंजना :

रहस्यवादी कवियों ने सांसारिकता से विरक्त होने के लिए कामपरक अनुभूतियों का हनन करने का प्रयास किया किन्तु मनुष्य की मूल वृत्तियों का समूल नाश सरल नहीं है। अतः उनकी साधना में इन्हीं मूल-वृत्तियों की प्रेरणा से कहीं कहीं मधुर भावों का प्रवेश हो गया। सिद्धों की गुह्य साधना में स्त्री-पुरुष, पति-पत्नी, प्रेमी-प्रेमिका आदि के मधुर

१. कामणि काली नागणी तीन्युं लोक मंझारि ।

राम सनेही ऊवरे, बिषई खाये मारि ॥ २०-४

नारी कुण्ड नरक का, बिरला थभै वाग ।

कोई साधू जन ऊवरै, सब जगमूवा लाग ॥ २०।१४ कबीर ग्रंथावली।

सम्बन्धों का समावेश हो गया। यद्यपि इनका एक आध्यात्मिक अर्थ है परन्तु लौकिक रूप से भी कहीं कहीं मुद्रा मैथुन तथा कामिनी को साधना में सहायक समझा गया है। ये सारे तत्त्व सिद्धों की साधना के विकास में अवरोधक हुए लेकिन किञ्चित् अन्तर के साथ कबीर आदि सन्तों में इन भावों को विशेष प्रश्रय मिला जिससे गुष्क साधना में एक विशेष माधुर्य तथा आकर्षण उत्पन्न हुआ। सिद्ध तथा जैन कवियों को काव्य जनित ब्रह्मानन्द सहोदर रस की अनुभूति काम्य नहीं थी। वे तो साक्षात् ब्रह्मानन्द का आस्वादन करना चाहते थे जिसका संप्रेषण अत्यधिक कठिन है तथा साधारणीकरण की स्थिति तक लाना तो और दुर्गम। गूगों के गुड़ की तरह इसका जो अनुभव करता है वही इसे जान सकता है दूसरा नहीं। जोइन्दु मुनि ने इस सुख को कोटियों रानियों के रमण से इन्द्र द्वारा अनुभूत सुख से भी श्रेष्ठ माना है।^१ यह तो एक सकेत मात्र है। सिद्धों ने इसी आनन्द को महासुख की सजा दी और इस अनुभूति को सिद्धों ने वाणी में परे बताया। इसकी संपूर्ण प्रक्रिया हृदय में ही घटित होती है। सुरंग से उठनेवाली धूल जैसे सुरंग में ही विलीन हो जाती है ठीक वैसी ही यह अनुभूति है। सरहपाद ने इसे जोइन्दु से भी अधिक मार्मिक ढंग से समझाया है। इसका अनुभव कौमारिका द्वारा अनुभूत सम्भोग के प्रथम आनन्द के समान है। लखियाँ जब उससे इस आनन्द को अभिव्यक्त करने का निवेदन करती हैं तो वह हारकर यही कहती है कि उसके विषय में कुछ कहा नहीं जा सकता। उसे तो तुम लोग तभी समझ सकती हो जब परिणय के उपरान्त प्रिय से मिलोगी। इस दृष्टान्त में आनन्दानुभूति को व्यञ्जित करने के लिए कुमारी के प्रथम सम्भोग को चित्रित किया गया है जो अपनी तीव्र अनुभूति के कारण तथा सामान्य अनुभवों के निकट होने के कारण साधारण जनो को ब्रह्मानन्द के संबंध में किञ्चित् सकेत करता है।^२ मुक्ति को विया पुरन्ध्री के रूप में परिकल्पित करके सामान्य जनो को आकर्षित करने की चेष्टा की गयी। समस्त सांसारिक संबंधों की उपेक्षा करने वाले

१. जं सिव दंसणि परम-सुहु पावहि णाणु करन्तु ।

तं सुहु भुवणि वि अत्थि णवि मेल्लिवि देउ अणन्तु ॥ ११६

जं मुणि लहइ अणन्तु-सुहु णिय-अप्पा ज्ञायन्तु ।

तं सुहु इन्दु वि णवि लहइ देविहि कोडि रमन्तु ॥

परमात्मा प्रकाशः प्र० महा०, पृ० ११८-१६ ।

• सो परमेस्वर कामु कहिजइ सुख कुमारी जिम पढिजइ

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भाव व्यजना तथा उसका हिन्दी पर प्रभाव . २१५

मुनि कभी कभी स्वयं साधना की शुष्कता से विचलित होते रहे होंगे। इसीलिए मोक्ष जादि को नारी रूप कहने मात्र से नारी से जुड़े हुए सारे श्रृंगारी या मधुर भाव जागृत हो उठते हैं। सद्गुरु को तुष्ट करके मुक्ति त्रिया के घर निवास पाया जा सकता है।^१ उनमें यदा-कदा भोग परक भावना भी उद्बुद्ध होती है। लेकिन लौकिक नारी के प्रति नहीं बल्कि सिद्ध-पुरन्ध्री के लिए। जिनदत्त सूरि कहते हैं कि राग-द्वेष मोह को जो पराजित कर देते हैं वे सिद्ध पुरन्ध्री का निश्चय ही भोग करते हैं।^२ सिद्ध साहित्य में लौकिक भाव या राग की उपेक्षा भले ही मिलती है किन्तु अलौकिक भाव के रूप में महाराग का पर्याप्त आश्रय ग्रहण किया गया है। सिद्धों का रूपकात्मक चित्र लौकिक काव्य से काफी समानता रखता है। इसलिए सामान्य रूप से उनमें भी भावानुभूति तथा रसानुभूति होती है। ठीक वैसे ही जैसे कबीर के अनेक निर्गुण तथा श्रृंगारी गीतों का गान करके एक अपद, ग्रामीण भी आनन्द लेता है। उसकी दृष्टि में वह गूढ़ रूपक न होकर सामान्य स्त्री-पुरुष ही रहता है। चाहे वह उस रूपको से थोड़ा बहुत परिचित हो परन्तु गीत की तन्मयता में उसका यह ज्ञान विलीन हो जाता है। सिद्धों के चर्यागीत इतने अधिक लोकप्रिय रहे होंगे इसका ठोस प्रमाण नहीं मिलता। किन्तु इतना अनुमान लगाया जा सकता है कि उम्र समय सिद्धों के प्रभावित क्षेत्रों में इन्हे लोग अवश्य ही गाते रहे होंगे। डॉ० धर्मवीर भारती इन गीतों में व्यंजित भावों को साधारणीकरण के परे मानते हैं।^३ परन्तु गूढ़ रूपको तथा उलटवासियों को छोड़कर कबीर के सबद के समान इन्हे भी साधारणीकरण के योग्य माना जा सकता है। इतना अवश्य कहा जा सकता है कि साधक के मन में इन गीतों की जो भाव-कल्पना होती है साधारण पाठकों की उससे भिन्न। लेकिन उससे आनन्द की अनुभूति तो दोनों को होती है।

सिद्धों ने भगवती प्रज्ञा को महामुद्रा—मुद् ददाति इति मुद्रा, आनन्द देने-वाली माना तथा इसे डोम्बी, चाण्डाली, रजकी, नटी तथा ब्राह्मणी के रूप में चित्रित किया। इन रूपों को महाराग या आध्यात्मिक रति भाव के आश्रय रूप में नायिकाओं का विविध रूप माना जा सकता है। सिद्धों ने साधक तथा प्रज्ञा नारी दोनों के प्रेम का चित्रण प्रेम के द्विपक्षीय रूप में किया अर्थात् प्रज्ञा साधक

२. सद्गुरु तुठा पावयई मुक्ति त्रिया घर वासु ॥ आणंदा ।

३. काल स्वरूप कुलक-छ० ५-६, पृ ६६ ।

४. डॉ० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य, पृ० २५६ ।

से और साधक प्रज्ञा से प्रेम करता है । स्थिति के अनुसार दोनों को आश्रय तथा आलम्बन माना जा सकता है । लौकिक शृंगार में प्रायः प्रकृति उद्दीपन का कार्य करती है । सिद्धो ने सारी बाह्य प्रकृति को शरीर के अन्दर ही कल्पित किया । चन्द्र, सूर्य, अमृत-कमल आदि देह के भीतर ही उद्दीपन का कार्य करते हैं । मिद्धो ने जिस प्रेम का चित्रण किया है वह भारतीय आदर्श के अनुकूल है । वे प्रेमिका को गुहिणी, वधू आदि नामों से अभिहित करते हैं जिसमें स्वकीया भाव का प्रेम व्यजित होता है । काव्यशास्त्रीय दृष्टि से इस तरह की नायिका को स्वकीया कहा जा सकता है । अन्य भावों की स्थिति के आधार पर नायिका के अन्य रूपों की भी खोज की जा सकती है । काण्हा तन्त्री और भाजन लेकर नगर में आकर डोम्बी का समागम करना चाहते हैं ।^१ भावाभिव्यक्ति के लिए उन्होंने ऐसी शब्दावली का प्रयोग किया है कि नायिका परकीया कोटि की मानी जा सकती है ।

शृंगार के संयोग और वियोग दो पक्षों का चित्रण चर्यागीतों में किया गया है । संयोग शृंगार में प्रणय-निवेदन नायक तथा नायिका दोनों की ओर से होता है किन्तु नायक के द्वारा किये गये प्रणय निवेदन के अधिक चित्र आये हैं । गुण्डरीपाद योगिनी से आलिंगन करने के लिए निवेदन करते हैं । वह योगिनी के बिना क्षण भर भी नहीं जी सकते । उसके मुख-कमल का चुम्बन करके योगी कमल रस का पान करता है । यही नहीं प्रेम में विभोर वह नर-नारियों के बीच उसकी चीर भी उधाड़ता है ।^२ इस चित्रण में प्रणय की तीव्र आकांक्षा,

१. आलोडोम्बि तोए सम करिबो मो साङ्ग ।

निधिन काह्ल कापालि जोइ लाङ्ग ॥ ध्रुवपद ॥

बागची : चर्यागीत-कोष, पृ० ३३ ।

२. तिअड्डा चापी जोइणि दे अङ्गवाली ।

कमल कुलिश घाण्ट करहुँ विआली ॥ १ ॥

जोइनि तंइ विनु खणहि न जीवमि ।

तो मुह चुम्बी कमल रस पीवमि ॥ २ ॥

+

+

भणइ गुण्डरो अम्हे कुन्दुरे वीरा ।

नरअ नारी माझें उभिल चीरा ॥ ४ ॥ बागची : चर्यागीति कोष

• •

पृ० १२ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भावव्यञ्जना तथा उसका हिन्दी पर प्रभाव : २१७

वियोग की संभावना में जीवन धारण की दुष्करता, चुम्बन से प्राप्त अपूर्व तृप्ति, तथा भाव-विभोर नायक की लम्पटता आदि भावों की बड़ी मार्मिक व्यञ्जना होती है। संभोग शृंगार का यह एक उत्कृष्ट नमूना है। कृष्णपाद योगिनी के साथ विवाह करने के लिए पटह, मर्दन, कास्य, दुंदुभी आदि वाद्यों की ध्वनि के साथ प्रस्थान करते हैं। डोम्बी को विवाहित करके लाते हैं और दिन रात सुरति प्रसंग में ही व्यतीत कर देते हैं। वह योगिनी के जाल में ऐसा फँस जाते हैं कि रजनी प्रभात में बदल जाती है। डोम्बी के संग में जो योगी अनुरक्त है वह सहज-उन्मत्तता को क्षण भर भी नहीं छोड़ता। नव विवाहिता नायिका के साथ तीव्र आसक्ति अद्भुत आकर्षण से यदि सारी रात एकाएक प्रभात में बदल जाय तो कौन आश्चर्य है। अनुरक्ति में एक अजीब मस्ती है तथा अनुपम आनन्द है जिसे नायक क्षण भर नहीं छोड़ना चाहता। नायक नायिका के मिलन का यह मार्मिक तथा उद्दाम चित्रण किसी भी लौकिक संयोग वर्णन से किसी रूप में कम नहीं कहा जा सकता। शबरपाद शबरी बालिका के सौन्दर्य का चित्र बिल्कुल एक वन्य-बाला के रूप में प्रस्तुत करते हैं। उसके सहज सौन्दर्य का अंकन करने के लिए उसे अकृत्रिम सौन्दर्य प्रसाधनों में सुसज्जित करते हैं। शबरी बाला उच्च पर्वत पर निवास करती है शरीर पर मयूर के पंखों को और गले में गुजिका की मालिका धारण करती है। उन्मुक्त शबर इस सहज सुन्दरी के आलिंगन के लिए पागल हो उठा है। शबरी ऐसी है कि अनेक ऊँचे ऊँचे वृक्षों

१. भव निर्वाणे पड़ह-मादला ।

मण-पवण वेणि करण्ड कसाला ॥१॥

जअ जअ दुन्दुभि दुन्दुभि साद उछलिला ॥

काण्ह डोम्बी विवाहे चलिला ॥२॥

डोम्बी विवाहिआ अहारिउ जाम । जउतुके किअ आणुतु धाम ॥ २॥

अहणिसि सुरअ-पसङ्गे जाअ । जोडणि जाले रअणि पांहाअ ॥३॥

डोम्बीएर सङ्गे जो जोइ रत्तो । खणइ न छाड़अ सहज उन्मत्तो ॥४॥

वही, पृ० ६४ ।

के बीच एकाको तथा निर्भय घूमती रहती है ।^१ इस नैरात्मा रूपी नायिका को पाकर शबर त्रिधातु की शय्या पर भुजाओं से आलिंगन करता हुआ रात बिता देता है । इस पद में सयोग को प्रगाढ़ बनाने के लिए किंचित् वियोग का भी चित्रण किया गया है । नायिका के सौन्दर्य चित्रण में नायक की मनोनुकूलता का विशेष ध्यान दिया गया है । नायिका (प्रज्ञा) नायक (सिद्ध) के लिए इस-लिए भी अधिक आकर्षक तथा प्रिय है कि वह उसकी सहो सहचरणी है । शबरी भी कर्ण कुण्डल तथा वज्र को धारण करती है । शबरपाद ने एक अन्य चर्या में शून्य बालिका को कण्ठ में लगाकर महासुखानुभूति का चित्रण किया है । शून्य महिला के साथ सुख में विनाश करता हुआ वह कुछ भी नहीं चेतता :—

छाडु छाडु साआ भोह विषम दुन्दोली ।

महत्सुहे बिलसन्ति शवरो लइआ सुण महेली ॥२॥

कडरि पाकेला रे शबराशबरी मातेला ।

अणुदिन शवरो किम्पि न चेवइ महासुहें भोला ॥४॥^२

वियोग शृंगार के अधिक चित्त उपलब्ध नहीं होते । वियोग के चित्रण में नायिका को ही प्रमुखता दी गयी है जो लौकिक शृंगार काव्य के काफी अनुरूप है । इसे बागची ने 'हे वज्र तन्त्र' से उद्धृत किया है—नैरात्मा अपने कर्णामृत हेवज्र से कहती है कि हे कर्णामृत प्रियतम मेरी अवस्था को देखो । तुम्हारे बिना मैं सरणासन्न हूँ । उठो हे वज्र, शून्य स्वभाव का परित्याग करो, सक्रिय उपाय स्वभाव ग्रहण करो ।^३ इस कथन से यह आभासित होता है कि नायक

१. ऊँचा ऊँचा पावत तहि वसइ सबरी बाली ।

मोरङ्गि धीच्छ परहिण सबरी गिवत गुञ्जरी माली ॥ ध्रुव १ ॥

उमत सबरो पागल सबरो मा कर गुली गुहाडा तोहोरि ।

णिअ घरिणी नामे सहज सुन्दरी ॥

नाना तरवर मौलिल रे गवणत लागेली डाली ।

एकेली सबरी ए वण हिण्डइ कर्णकुण्डल ब्रजधारी ॥ ध्रुव २ ॥

तिअ धाउ खाट पडिला सबरो महासुखे सेजि छाइली ।

सबरो भुजङ्ग नैरामणि दारी पेम्ह राति पोहाइली ॥ ध्रुव ३ ॥

बागची : चर्यागीति कोष, पृ० ६२ चर्या २८

२. वही, पृ० १६२, चर्या ५० ।

३. डॉ० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य- पृ० २५१ ।

नायिका से रुष्ट होकर बैठा है। इसे मान-जनित वियोग कहा जा सकता है।

रति-भाव के उद्दीपन रूप में रात को रति का उपयुक्त समय माना गया है। कहीं-कहीं रति भावों के अन्तर्गत रौद्र भावों का भी चित्रण है। एक चर्या में साधक नायक सास आदि की हत्या करने को तैयार हो जाता है।^१ इस रौद्र भाव या क्रोधावेश का सिद्धो की तान्त्रिक साधना में विशेष स्थान था। कबीरदास भी रहस्यवादी योगियों की तरह महारस का चित्रण करते हैं। किन्तु इस महारस के पान का वर्णन नायक-नायिका के रूपों के संदर्भ में बहुत कम हुआ है। अधिकतर योगिक क्रियाओं द्वारा ही महारस चखने की चर्चा की गयी है।^२ कबीर तथा अन्य सन्तों के काव्य में आत्मा को अर्थात् स्वयं को पत्नी रूप में परिकल्पित किया गया है और हरि को पति रूप में। हरि के लिए प्रिय, प्रियतम, भरतार आदि सम्बोधनों के प्रयोग में सन्तों में भी स्वकीया तथा अनन्य प्रेम को ही श्रेष्ठ समझा गया है। योगियों के चित्रण में रूपों की अन्तर्गता अधिक सुरक्षित है तथा उनके द्वारा परिकल्पित नारी उनसे तनिक भी भिन्न नहीं है। यदि सिद्ध योगी है तो प्रजा योगिनी है तथा यदि वह शबर है तो प्रजा शबरी है। सामान्य नारी के भावों का चित्रण उसमें बहुत कम हो पाया है। सिद्धों के काव्य में दोनों ओर प्रेम फलता है किन्तु सन्त काव्य में आत्मा में ही अधिक तडपन दर्शित की गयी है। परमात्मा का प्रेम, कृपा, रक्षण आदि भावों में विभक्त हो गया है। व्यापक चित्रण न होते हुए भी प्रियतम में निष्क्रियता नहीं है। उसके आगमन की पूरी-पूरी संभावना बनी रहती है। कुछ स्थलों में तो राजा राम भरतार का आगमन ही हो गया है।^३ सन्त काव्य में वर्णित प्रेमानुभूति लौकिक काव्य के बहुत निकट

१. राग द्वेष मोह लड़ख छार ।

परम मोख लवए मुक्तिहार ॥

मारिअ सासु नणन्द धरे शाली ।

माअ मारिआ काह्ल भइल कवाली ॥

बानची : चर्यागीत कोष, पृ० ३८ ।

२. दुलहनी गावहु मंगलचार ।

हम घरि आये राजा राम भरतार ॥

कबीर ग्रंथावली : पृ० १४० ।

३. कबीर अखडिया झाई पड़ी, पंथ निहारि निहारि ।

जीभडियाँ छाला पड्या, राम पुकारि-पुकारि ॥२॥

वही, पृ० १६ ।

है। आत्मा रूपी नारी की विरहानुभूति किसी भी लौकिक नायिका से अधिक प्रगाढ़ तथा तीव्र है। प्रियतम का पथ निहारते-निहारते आँखों में झाँक पड़ गयी तथा राम नाम पुकारते-पुकारते जीभ में छाला पड़ गया। विरहिणी की दशा इतनी सोचनीय हो गयी है कि अब वह या तो दर्शन चाहती है या मृत्यु। सिद्ध काव्य में नायक (साधक) प्रज्ञा के विरह से जीना मुश्किल समझता है। सिद्धों में विरह की इतनी मार्मिक उक्तियाँ नहीं मिलती। दोनों में इतनी समानता है कि भाव-विह्वलता साधक में ही प्रदर्शित की गयी है। चाहे उसे पुरुष मानकर व्यक्त किया जाय चाहे स्त्री, कोई खास अंतर नहीं आता। सिद्ध पुरुष थे अतः अपने को प्रेमी रूप में कल्पित करके स्वाभाविक भावों के अधिक सन्निकट थे जबकि कबीरादि सन्त पुरुष होकर अपने को स्त्री रूप में कल्पित करते थे। कबीर ने भी सिद्धों की तरह ही आत्मा परमात्मा के वैवाहिक संबंधों का चित्रण किया है किन्तु उसमें संभोग की उद्दाम भावनायें अभिव्यक्त नहीं हुई हैं। आत्मा रूपी दुल्हन सासरे से प्रिय के साथ आई किन्तु स्वामी के संग उसकी साध (श्रद्धा, आकांक्षा) पूरी नहीं हुई क्योंकि सुहाग के पूर्ण होते ही वह बिना पति के हो गई।^१ सन्तों में मिलन के जो चित्र मिलते हैं वे पूर्ण अनुराग को अभिव्यंजित करते हैं परन्तु उनमें सिद्धों जैसा बिलकुल खुलापन नहीं है बल्कि अश्लीलता से बचने के लिए काफी शिष्टता बरती गयी है। वे प्रियतम को अपनी प्रेम प्रीति में उलझा कर शय्या पर शयन करने की अभिलाषा तो व्यक्त करते हैं किन्तु रत्योद्बोधक अंगों की कामना तथा भोग के लिए प्रियतम को आमंत्रित नहीं करते। वास्तव में सन्तों ने स्त्री-भावों का तो अपने ऊपर आरोपण किया किन्तु संपूर्ण स्त्रीत्व का नहीं।^२

सिद्धों द्वारा रूपकात्मक रूप से कल्पित स्त्री-पुरुष का भाव सूफियों के काव्य के अधिक अनुरूप है।

१. मैं सासरि पिय गौंहनि आई ।

साई सगि साध नही पूगी, गयो जोबन सुपिना की नाई ॥

+

+

+

पूरि सुहाग भयौ बिन दूल्ह, चौक कै रंगि धरयौ सगो भाई ॥

कबीर ग्रंथावली, पृ० २८० ।

२. बहुत दिनन यैं मैं प्रीतम पाये । भाग बडे घरि बैठे आये ॥२॥

चरननि लागि करैं बरिमाई । प्रेम प्रीति राखौं उरझाई ॥३॥

कबीर ग्रंथावली : पृ० १४१ ।

सूरदास के काव्य को आध्यात्मिक आधार पर लेने पर गोपियों को पुष्ट पुष्ट आत्मा माना जा सकता है तथा कृष्ण को परमात्मा। गोपियाँ उनकी शाश्वत लीला में आनन्द लेने के लिए ही अवतरित हुई हैं। किन्तु इन भावों का एक कथात्मक तथा लौकिक आधार है। अपभ्रंश मुक्तकों में इस तरह की मधुर तथा शृंगारिक भावनायें सुरक्षित तो हैं परन्तु सूरदास पर उसका प्रभाव मानना उचित नहीं प्रतीत होता क्योंकि सूर के काव्य की पृष्ठभूमि तथा वातावरण बिल्कुल भिन्न ढंग का है। आध्यात्मिक भावों पर अधिक बल होने के कारण अश्लीलता-श्लीलता के अंतर दोनों काव्यों में क्षीण है।

वीर भावों की व्यञ्जना :

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में वीर भावों को अभिव्यंजित करने के लिए अनेक युक्तियों का सहारा किया गया है। युद्ध के सम्पूर्ण वातावरण का चित्रण तथा आलम्बन, आश्रय आदि का एक साथ चित्रण न होते हुए भी उत्साह का स्थायी भाव बहुत स्पष्ट रूप से पाया जाता है। अपभ्रंश मुक्तकों की नायिकाएँ अपने वीर पतियों के ऊपर न्योछावर जाती हैं। ऐसे कथनों में दोहरी भाव व्यञ्जना होती है एक तो नायिका की शौर्य प्रियता, निर्भयता तथा त्याग की दूसरे नायक के वीरता की। भाव-व्यञ्जना का यह तरीका अपने आप में काफी अच्छा तथा मुक्तक काव्य की प्रकृति के अनुकूल है जिसमें बहुत विस्तार से कहने की जगह नहीं होती। जिस वीररस का वर्णन हम प्रबंध काव्यों में पढ़ते हैं वह मुक्तक काव्यों में आकर एकदम भिन्न हो जाता है। प्रबंधों में दृष्टि शौर्य के इतिवृत्त के विवरण पर रहती है। लेकिन मुक्तकों में शौर्य के नायिक और चुम्बने हुए स्थलों पर।^१ वीर-धर्मिणी नायिका हर जन्म में ऐसे पुरुष को पति रूप में पाना चाहती है जो त्यक्त-अकुक्ष प्रमत्त गजों से हँसता हँसता भिड़ जाय।^२ वीर पुरुषों के मन में एक पुलक सी होती रहती है। उनके अंग अंग फड़कते रहते हैं। रण-दुर्भिक्ष हो जाने पर उनका मन माने कैसे इसलिए वीर पत्नियाँ अपने प्रिय से कह उठती हैं कि हे प्रिय उस दश में चलो जहाँ खड्ग व्यापार होता है। इस उक्ति में जूझने का बड़ा उत्साह है—

खण्ण विसाहिउ जहि लहहुँ पिय तहि देसहि जाहुँ।

रण दुर्भिक्षे भगाइं विणु जुझे न बलाहुँ॥^३

१. जितेन्द्र पाठक : हिन्दी मुक्तक काव्य का विकास, पृ० २२६।

२. हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण, ४।३७६।२

३. वही, ५।३८६।१।

नायिका को अपने पति पर कितना गर्व है कि पति को सिंह के समान मानने में उसका मान खंडित होता है। नायिका युद्ध में प्रवृत्त अपने पति के शौर्य का दर्शन करके अपनी सखी को सम्बोधित करके कहती है कि हे सखी मेरे शूरपति को देखो वह अकेला ही घोंडे की बाग उठाकर शत्रु-सैन्य का शोषण कर रहा है, जिस तरह कोई शराबी शराब के प्याले को पीता है। यहाँ पर वीर शौर्य के आसव में छका हुआ है जो शत्रुओं को तीव्र उत्साह से नष्ट करता हुआ आगे बढ़ रहा है।^१ इसी तरह के युद्ध-प्रवृत्त नायक के गत्यात्मक चित्रों के माध्यम से वीर-भावों की बड़ी मार्मिक व्यञ्जना की गयी है। नायिका हर्ष से उत्फुल्लित होकर स्वयं सैकड़ों लडाइयों में बखाने गये त्यक्तांकुश गजों के कुंभस्थल को विदीर्ण करते हुए पति की तरफ सब का ध्यान आकर्षित करती है।^२ नायिका विचार करती है कि यदि शत्रु-पक्ष के लोग भगे हैं तो निश्चय ही मेरे पति की वीरता के भय से। यदि हमारे पक्ष के लोग भगे हैं तो वह युद्ध में मारा गया है। यहाँ सेना को भागती देखकर नायिका की दोहरी मनःस्थिति का चित्रण किया गया है। यदि शत्रु पक्ष की सेना है तो प्रियतम की अतिशय वीरता स्पष्ट है क्योंकि उसी के भय से लोग भागे जा रहे हैं। यदि निज-पक्ष की सेना है तो प्रियतम का अनिष्ट हो गया नहीं तो महान् वीर के रहते सेना को पलायन करने की नौबत ही नहीं आती। दोनों स्थितियों में नायक के अतिशय शौर्य की व्यञ्जना होती है।^३ नायक के भी कथनों में पूर्ण उत्साह का भाव पाया जाता है। बैरी घने हैं तो भी वह उन पर चढ़ाई करेगा। उसके भी दो हाथ हैं मार कर ही मरेगा।^४ नायक का शौर्य उतना ही अधिक उजागर होता है जितना विकट तथा भयंकर युद्ध हो। ऐसा भयंकर युद्ध है कि शरो से शर कट जाते हैं तथा तलवार से तलवारे। वीरों के जमघट तथा सघनता को

१. मोतीलाल मेनारिया . डिगल में वीररस, १५।६५

२. संगर सएहि जो वणिअइ, देखु अम्मार कंतु ।

अइमत्तह चत्तंकुसह गय कुम्भइ दारन्तु ॥

हैमचन्द्र . प्राकृत व्याकरण, ४।३४५।१

३. जइ भग्गा पारक्कड़ा तो सहि मज्झि पिएण ।

अह भग्गा अम्मइ तणा तो तेमारिअडेण ॥, वही, ४।३७६।२

४. हिअडा जइ वेरिअ घणा तो कि अब्बि चढाहुँ ।

अम्हाहि वै हत्थडा, जइ अणु मारि मराहुँ ॥ वही, ४।४३६

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भाव व्यञ्जना तथा उसका हिन्दी पर प्रभाव : २२३

व्यञ्जित करने के लिए कवि ने भटो की घटा के रूप में चित्रित किया है। ऐसे युद्ध में भी नायक भटो की घटा को विदीर्ण करते हुए अपने मार्ग को प्रकाशित करता है।^१

दाम्पत्य-भाव के अन्तर्गत वीर-भावों को व्यञ्जित करने का जो उद्योग अपभ्रंश कवियों ने किया उसे बहुत कुछ उसी रूप में राजस्थानी हिन्दी के कवियों ने अपनाया। वीर-प्रभू राजस्थान की भूमि में ऐसी नायिकाओं की परंपरा कोई आश्चर्य की बात नहीं है। विवाहोत्सव के समय ही नायक के हाथ के स्पर्श से जब नायिका के हाथ में मूठ के निशान चुम्बने हैं तो वह बहुत खुश होती है क्योंकि अब उसकी चूड़ी कहीं लज्जित नहीं होगी।^२ राजस्थानी नायिका को कायर पड़ोस नहीं अच्छा लगता। वह उस देश में रहना चाहती है जहाँ मस्तक मोल बिकते हैं।^३ उसे अपने प्रिय के शौर्य पर कितना विश्वास है तथा शत्रुओं के प्रति कितनी दया। इनकी व्यञ्जना उसके इस कथन में होती है जब वह सोते हुए पति को जगाने की इच्छा करने वाले शत्रुओं को वर्जित करती है कि तुम लोग लौट जाओ ताकि तुम्हारी स्त्रियों की चूड़ा चिरंजीव हो।^४ सच्चे वीर को जीवन की लावना नहीं होती। वह युद्ध के लिए न मूर्त पूछता है न शुभ शकुन की परवाह करता है। मरण ही उसके लिए मंगल है। कायर कुपुरुष तो धिक्कारने योग्य है जो शत्रु को युद्ध में देखते ही मुंह में तिनका ले लेते हैं।^५ प्रेम में वीर अपने को कितना समेट

१. जही कथिज्जइ सरिण सरु, छिज्जइ खगिण खगु ।

तहि तेहइ भड्घड निवहि कतु पदासइ मगु ।

२. हथलेब्रे की मूठ किण, हाथ बिलग्या माय ।

लाखा वातां हेकलो, चूडौ सो न लजाय ॥

सं० मोतीलाल मेनारिया डिंगल में वीररस, ५।६२

३. राजस्थानी भाषा और साहित्य, ३।७६

४. नीदाणौ गिण टैकलो, पुलौ न छेडौ पीव ।

जाय पुजावौ पाव ही, चूडौ घण चिरजीव ॥ वही, १०।६४

५. का पुरसा फिट कायरां जीवण लालच ज्याह ।

अरि देखै आराण मैं, नृण मुख माझल त्याह ॥

सूर न पूछे टीपणौ, सुकन न देखै सूर ।

मरणा नू मंगल गिणै समर चढ़ै मुख तूर ! वही, पृ० ६५

लेता है कि अपनी प्रियतमा की भुजाओं में समा जाता है। परन्तु युद्ध की हाँक सुनते ही वह इतना अधिक उत्फुल्लित हो जाता है कि कवच में नहीं समाता है। युद्ध में वीर उमग और उत्साह से भरकर किंचित श्रेष्ठ हो जाता है। उसकी सीमाबद्धता टूट जाती है। जोश में चुस्ती से वह इतना गतिमान होता है कि उसका व्यक्तित्व भयावह तथा विराट् प्रतीत होता है। निज पक्ष या पर पक्ष की भागती सेना देखकर नायिका को अपने प्रियतम की वीरता पर पूर्ण भरोसा रहता है डिंगल काव्य की नायिका भी युद्ध से कुछ वीरो को भागता देखकर अपभ्रंश की नायिका जैसी कल्पना करती है। उसमें तो सीधे सीधे प्रिय के अनिष्ट की संभावना की गयी है किन्तु यहाँ सभी संभावनाएँ व्यंजना पर आधारित हैं। डिंगल की नायिका कहती है कि हे सखी यदि दुष्ट शत्रु भाग गये हो तो मोतियों की थाल सजा ला जिससे विजयी पति की आरती उतारूँ और यदि स्वजन ही भाग गये हो तो प्राणनाय का साथ न छूटने पाये।^१ दोनों स्थितियों में नायक की वीरता की व्यंजना होती है। प्रथम में विजेता के रूप में और दूसरे में वीरगति पाने वाले ऐसे वीर के रूप में जिसके मरणो-परान्त अवशिष्ट सेना में शत्रु पक्ष का मुकाबला करने की सामर्थ्य ही नहीं है। यह उक्ति एक वीर-वधू की है जिसमें इहलोक और परलोक दोनों में अपने पति के साथ रहने की कामना निहित है। युद्ध वीर के उत्साह को वृद्ध करने के लिए उसकी सेना का अतिशयोक्तिपूर्ण वर्णन किया गया। अपनी विशाल सेना को देखकर किस वीर में साहस द्विगुणित नहीं हो उठेगा? सेना के प्रयाण के समय ही शत्रु स्त्रियाँ पीड़ित होने लगती हैं। यह है युद्ध में जीतने की संभावना। प्रयाण के समय बहुत से घोड़े और गधों के खुर से जो धूल उठती है वह शत्रु-पत्नियों के श्वास में धुल जाती है तथा सुर सुन्दरियों के नेत्रों को निन्दित करने वाले उनके नेत्रों में धूलपात होता है।^२ यहाँ स्वाभाविक भाव व्यंजना है। वीर रस के अधिकतर कवियों ने ऐसे स्थलों पर अत्युक्ति का सहारा लिया है। हम्मीर की रणयात्रा के चित्रण में सेना की

१. जे खल भग्ना तो सखी, मोतीहल सज थाल ।

निज भग्ना तो नाहरी, साथ न सूनो टाल ॥

डिंगल में वीररस, ४६२ ।

२. बहुहयखुरखंडिमहिउट्टिरइं रिउवहुनीसास पवण घुए ।

जसु पयाण छणि अचिछजुअल अणिमिस नयणत्तुण सुरसुन्दरि निर्दाहि

हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन १७।३३१।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य में भाव व्यंजना तथा उसका हिन्दी पर प्रभाव . २२५-

विशालता साहस, क्रोध, उत्साह आदि को अभिव्यजित किया गया है। सेना की विशालता के चित्रण के द्वारा उत्साह जागृत करने का प्रयास हिन्दी के कवि भूषण में भी पाया जाता है। मान कवि ने तो बिलकुल उसी शैली में सेना का चित्रण किया जो वीर-भावों को उत्तेजित करता है—

मल सलिल सेस दल भार सिर
कमठ पीठि उठि कल कलिय
हल हलिय अमुर धर परि
हलक भान सहित रिपु रलतलिय ॥^१

युद्ध का भयंकर वातावरण उपस्थित है। प्राण में मस्त हथिनियां गरजती हैं। घोड़े भिस्ते हैं। जीपण श्रुतियों वाले वीर घूमते हैं। ऐसे रण में वीर पुरुष ही विजय नक्षत्री का वरण कर सकते हैं।^२ यहाँ कवि रण का चित्र खींचकर नायक को युद्ध में प्रवृत्त होने के लिए प्रोत्साहित करता है। रण-स्थल के चित्रण के साथ कवियों ने कहीं-कहीं अत्यधिक काव्यात्मक अनुभवों का चित्रित किया है। धमासान युद्ध के दौरान तलवार के प्रहारों से हाथियों की शीर्षस्थ मालाएँ पतित हो रही हैं लगता है कि जयश्री स्वयंवर की माला को ऊपर उठा रही है। पता नहीं वह किस वीर का वरण करेगी।^३ भूषण ने तलवार का चित्रण बड़े मौलिक ढंग से किया है उनकी कल्पना वीर-रस के अधिक नजदीक है तथा उसी की दायणता को व्यंजित करती है—

भुज भुजगेस की है संगिनी भुजगिनी सो खेदि खेदि
खाती दीह दाखन दलन के।
पाखरिन बीच घंसि जाति मीन पैरि पार
जात परबाह ज्यो जलन के।^४

१. सं० उदय नारायण तिवारी . वीर-काव्य, मान कवि,

२. हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन, ५।७६।२१३

३. करवाल पहारिण उच्छलिअ करिसिरमुत्ताहलरमणमाल।

रेहइ समरंगणि जयसिरिए, उक्खिविअ नाइ सयंवरमाल ॥

हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन ६।१६६।१६५५

४. भूषण-ग्रंथावली : श्री शिवबावली पृ० १३१।

अपभ्रंश कवि ने तलवार की उरना शत्रु की लक्ष्मी के केशपाश से दी है जिसमें व्यञ्जक शक्ति अधिक है। वीर के हाथ में यदि तलवार है तो शत्रु की लक्ष्मी (धन-सम्पत्ति) का अधिग्रहण कर लेना उसके लिए अत्यन्त सहज है। वीरगति प्राप्त होते हुए भी शूर अपने युद्ध-कर्म को नहीं त्यागता। शरीर छिन्न-भिन्न हो जाने पर भी उसके हाथ में तलवार सुशोभित होती है। इसी तरह के शौर्य-भाव को दर्शित करने के लिए कवि ने एक चित्र खींचा है। रण में ब्रणो से विक्रान्त पति के बुझते हुए सौन्दर्य पर यदि वीर-वधू बलिहारी जाती है तो इसमें क्या आश्चर्य है। क्या हुआ यदि पात्र में अतडियाँ लगी हों सिर कन्ध से लटक गया है पर हाथ तो कटार पर अब भी है।^१ सच्चे वीर से मरते दम तक वही उत्साह वही साहस तथा वही उमंग रहती है। वीर-भावों के अन्तर्गत लज्जा के भाव को अभिव्यक्त करना अपभ्रंश कवियों का निजी वैशिष्ट्य है। अपभ्रंश की नायिकाएँ युद्ध से भागे हुए कायर पति को देखकर सखियों के बीच अपने को लज्जित कराना नहीं चाहती।^२ राजस्थानी का कवि भी उस वीर की प्रशंसा करते नहीं अघाता जिसका सिर कट जाने पर भी धड़ जमीन पर नहीं गिरता और हाथ तलवार वहन करते रहते हैं।^३ राजस्थानी काव्य की नायिका ब्रण से युक्त पति को आता देखकर सती होने के लिए तैयार हो जाती है। वह अपने पिता को यह सन्देश देती है कि जब मैं पैदा हुई थी तब थाली भी नहीं बजी थी। अब सती होने समय ढोल बज रहे हैं।^४ वीर-दम्पतियों के माध्यम से शौर्य व्यञ्जना का यह ढंग अपभ्रंश मुक्तककारों की अपनी मौलिक सृष्टि है जो अधिक सामिक तथा संवेदक है। पराजित शत्रुओं की शोचनीय दशाओं का काव्यात्मक चित्र प्रस्तुत करके कवियों ने शौर्य की विस्तृत प्रभावात्मकता व्यञ्जित की। अपने प्रभावों की प्रशंसा सुनकर वीर-पुरुषों की सुप्त वीरता अवश्य ही उत्तेजित हो उठती रही होगी। कवि कहता है कि प्रभु आपके डर से बैरी लोग जंगल में जाकर नित्य शशक की तरह रहते हैं और

१ पाइ विलगनी अन्तडी सिः ल्हसिउ खन्धस्सु ।

तो वि कटारई हत्थडउ बलि किज्जउ कन्तस्सु ॥

... हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण, ४।४४५

२. वही : ४।३५१

३. भडां जिकाहं भायणै, कैहा करुं बखाण ।

पडियै सिर घड़ नह पडै कर दाहै केवाण ॥

डिगल में वीररस, ८।६६

४. राजस्थानी भाषा और साहित्य, पृ० ७६ ।

घने कंठक में घूमते रहते हैं।^१ कुछ तो युद्ध में नष्ट होकर रसातल चले गये इसलिए उनके विलास भवनो में साप निर्भय विचरण करते हैं। तरुण भी स्थाविरासन, स्त्रियों से रहित, विषय (देश) से पराङ्मुख होकर तास्वी का रूप धारण कर लिये हैं।^२ शत्रु-बधुओं की दशा अत्यन्त कारुणिक है। प्रियतम से सदा सर्वदा के लिए वियुक्त हो जाने के कारण वे निरन्तर विलाप करती रहती हैं। उनकी कज्जल की रेखा आसुओं में गलकर गिरती रहती हैं। रोदन से उनकी आँखें रक्त हो गयी हैं मानों अधर का अलक्तक उनकी आँखों में प्रविष्ट हो गया हो।^३ इस चित्रण में एक स्थायी भाव शोक है अब, कष्ट रस की व्यंजना होती है किन्तु इसे सुनकर विजिता वीर को गर्व का अनुभव होता है। इतना ही नहीं दुर्बलता के कारण स्त्रियों ने स्वर्णभूषणों का भी परि त्याग कर दिया है। वस्त्रों को फाड़कर छोटा कर लिया है तब भी वे रमण-स्थान के भाग में आक्रान्त होकर चलती हैं।^४ अत्यधिक दुर्बलता उनके द्वारा अनुभूत क्लेश और चिन्ता के भावों को व्यक्त करती है। इसी तरह का मार्मिक और चमत्कारिक चित्रण भूषण में भी पाया जाता है। ऐसे चित्रणों में सत्यता की कमी तथा कल्पना का आधिक्य है। ये उक्तियाँ विशेषतः ऐसे शत्रुओं के संदर्भ में हैं जो निश्चय ही प्रभुत्व वीर से अधिक प्रकृतिशाली हैं। भूषण ने शिवाजी के उत्साह को वर्धित करने के लिए मुरिलम बादशाह की बेगमों की दुर्दशा का काव्यमय चित्र खींचा जो अपभ्रंश के चित्रों के समान ही है।

१. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ५।१८६।४२ १

२. दारविदज्जिअ विमयपरंमुह खलिअगइक्कन अइपसरिअवेविअ।

वेरगिण तवसित्तु पवज्जिवि ठिअ थेरासणि तुह तत्थण वि वेरिअ ॥

वही, ७।३११

३. कज्जललेह विललोअणहं, गलिअसुं जलिण पम्हुट्ठउ।

अहरालत्तयरसु सामरिसु, तुहरिउवहुतयणिपइट्ठउ ॥

वही, ६।२ ६।२० ५४

४. कंचणभूसण छड्ढिअ खंढिवि वसणु वि लहुइउत्तुरिअ पलाइरिहि।

तु वि किच्छिण रमणत्थलमारक्कंतिहि गम्मइ तुह रिउ सुदरिहि ॥

हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन, ६।२० ६।२० ५४

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिन्दी पर प्रभाव

प्रयुक्त भाषा :

संपूर्ण उपलब्ध अपभ्रंश मुक्तकों में भाषा का एक रूप नहीं मिलता है किन्तु उन समस्त मुक्तक काव्यों की भाषा अपभ्रंश, अवहट्ठ, अवहट्ठ या कवियों द्वारा प्रयुक्त देशी भाषा ही है। इन विविध नामों के संबंध में समस्या यह उठती है कि क्या ये भिन्न-भिन्न भाषाएँ हैं या एक ही भाषा अपभ्रंश के विविध पर्याय हैं। पतंजलि ने अपने महाभाष्य में संस्कृत के साधु शब्दों के अतिरिक्त अन्य व्याकरणच्युत शब्दों को अपभ्रंश कहा^१ तथा भरत मुनि ने शब्दों के इस तरह के विकृत रूप को विभ्रष्ट कहा।^२ आगे चलकर अपभ्रंश का प्रयोग साहित्यिक भाषा के रूप में होने लगा जिसका उल्लेख भामह के काव्यालंकार में मिलता है।^३ तमिसाधु ने प्राकृत को ही अपभ्रंश माना तथा दोनों में कोई खास भेद नहीं माना। इसका कारण स्पष्ट है कि अपभ्रंश का आधार प्राकृत भाषा ही है। आभीरादि भारत में आकर पश्चिमी प्रदेश में प्रचलित प्राकृत को अपनाकर उसे अपनी भाषा की प्रकृति के अनुकूल मोड़ा होगा जिससे प्रचलित प्राकृत तथा उनके द्वारा गृहीत प्राकृत में बड़ा अंतर हो गया जिसे अपभ्रंश का नाम दिया गया। पतंजलि ने 'गो' के जिन विविध अपभ्रंश रूपों का उल्लेख किया है प्रायः वे सभी प्राकृत ग्रंथों में प्रयुक्त मिलते हैं—

(१) खोरीणियाओ बावोओ गोण बियालं ।

(आचारामे, श्रृ० २, उ० ४५)

(२) गावोए पुण दिण्णंतणपि खोरहणमुवेद (आवश्यक कूर्णा) ।

(३) गोणीणं मंगेत्तं (व्यवहार सूत्रे उ० ४) ।

(४) बच्चथ गोणी खुज्जा, गोणी खंण कथा ।

(आ० नि० गा० १३३, १३६) ।

१. महाभाष्य—निर्णयसागर संस्करण, पृ० ३१ ।

२. नाट्यशास्त्र दूसरा भाग, १७३ गा० ओ० से० ।

३. काव्यालंकार ११६, १२८ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिन्दी पर प्रभाव : २२६

एतत् गोणीं दिदृशो^१ ।

जर्मन विद्वान् याकोबी की धारणा है कि अपभ्रंश एक मिश्रित भाषा है जिसने अपना शब्द कोश प्राकृतों से तथा व्याकरण के नियम देशी भाषाओं से ग्रहण किए हैं।^२ इन कारणों से अपभ्रंश के लिए कभी-कभी प्राकृत नाम ही प्रयुक्त कर दिया जाता है जैसे कि बौद्धगान के संस्कृत टीकाकार ने मूल पदों की भाषा को प्राकृत कहा है। स्वयंभू ने 'स्वयंभूच्छंद' में अवहंस का कई बार उल्लेख किया है।^३ यह अपभ्रंश का ही प्राकृत रूप है। प्राकृत में प का व हो जाता जैसे अपर का अवर, अ सघोष महाप्राप ध्वनि है जिसका प्राकृत रूप ह बनता है और श और-सेनी तथा महाराष्ट्री प्राकृत में म हो गया। अतः अपभ्रंश से अवहंस बन गया। अपभ्रंश को यदि अवहंस भाषा कहा जाय तो अधिक शुद्ध है क्योंकि यह अपभ्रंश की प्रकृति का अनुकूल है।

विद्यापति की कीर्तिलता तथा 'प्राकृत पैगलम्' में अवहट्ट शब्द का प्रयोग मिलता है। अवहट्ट शब्द संस्कृत अपभ्रष्ट का ही शकृत रूप है। स्वयंभू ने अपभ्रंश को देशी भाषा विद्यापति ने 'देसिल बनत' कहा।^४ डॉ० रामसिंह तोमर देशभाषा तथा देशी भाषा में अंतर मानते हैं। उनका मत है कि—देशभाषाये अपभ्रंश में भिन्न प्रांतीय बोलियाँ थी और प्राचीन साहित्य में नाट्य शास्त्र, कामसूत्र, कौटिलीय अर्थशास्त्र इत्यादि में इसी अर्थ में इस शब्द का प्रयोग हुआ। अपभ्रंश तथा हिन्दी के प्राचीन कवियों ने 'देशभाषा' शब्द का प्रयोग अपभ्रंश या हिन्दी कविता की भाषा के लिए किया है।^५ अतः स्पष्ट है कि अपभ्रंश, अवहंस, अवहट्ट तथा देशी भाषा अपभ्रंश के ही विभिन्न नाम हैं।

भाषा वैज्ञानिक दृष्टि से यह माना जाता है कि एक ही भाषा पर प्रांतीयता की छाप पड़ जाने के कारण उसमें कुछ अन्तर आ जाता है। आज

१. डॉ० अम्बादत्त : अपभ्रंश काव्य परम्परा और विद्यापति : पृ० २४ ।

२. सं० हजारी प्रसाद, विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेश रासक, भूमिका पृ० ४६ ।

३. स्वयंभू छन्द ४७, ४१०, ४२४ ।

४. देशी भाषा उभयतदुज्ज्वल कवि दुक्कर घण सह मिलायल

पउम चरिउ, २-४, पृ० ४ ।

५. डॉ० रामसिंह तोमर : प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य, पृ० ६१ ।

२३० . अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

जिन तरह हिंदी के विविध रूप प्रचलित हैं उसी तरह अपभ्रंश के भी विविध रूप थे परन्तु सामान्यतः उन रूपों में कोई बड़ा अलगाव नहीं था जिससे कि उन्हें अलग भाषा का नाम दिया जाय । अपभ्रंश मुक्तकों में भाषा के तीन रूप परिलक्षित होते हैं—

(१) पश्चिमी अपभ्रंश ।

(२) पूर्वी अपभ्रंश ।

(३) काश्मीरी अपभ्रंश ।

(१) पश्चिमी अपभ्रंश—में प्रमुखतः शौरसेनी तथा महाराष्ट्री सम्मिलित हैं । इन्हीं भाषाओं का अधिक विस्तार था । अधिकांश मुक्तक रचनाएँ पश्चिमी अपभ्रंश में ही लिखी गयी हैं । 'विक्रमोर्वशीयम्' के अपभ्रंश पद्य, स्वयंभू के छंद 'पाहुड दोहा', 'परमात्म प्रकाश', 'योगसार, उपदेशरामायन रास', 'चबूरी' 'कालस्वरूपकुलक', 'संयम मंजरी', 'सावयधम्म दोहा', 'आणंदा', 'दोहा-पाहुड', 'संदेश रासक' आदि ।

(२) पूर्वी अपभ्रंश—पूर्वी अपभ्रंश मुख्यतः माघी अपभ्रंश ही है । 'चर्यापद', 'प्राकृत पैगलम्' के कुछ पदों की रचना पूर्वी अपभ्रंश में हुई है । डॉ० रामसिंह तोमर के अनुसार 'दोहा कोप', 'कीर्तिलता' की भाषा यद्यपि शौरसेनी अपभ्रंश है तथापि मागधी के प्रयोग भी उनमें मिलते हैं ।

(३) काश्मीरी अपभ्रंश—'लल्लेश्वरीवाक्यानि' महानयप्रकाश', 'परा-विशिका' काश्मीरी अपभ्रंश में लिखी गयी हैं ।

अपभ्रंश के इन तीनों प्रयुक्त रूपों में बहुत कम अन्तर पाया जाता है । प्रमुख अन्तरो का दिग्दर्शन किया जा रहा है—

(१) पश्चिमी अपभ्रंश में लिखित कृतियों में श, ष, का प्रयोग नहीं मिलता । केवल स का ही प्रयोग है जबकि पूर्वी अपभ्रंश में श का भी प्रयोग मिलता है—

(१) टालत मार घर नाहि पड़बेशी ।

हाडोल मात नाहि निति आवेशी ॥^१

(२) शान्ति भणइ बालाग न पड़सअ ॥

(२) पूर्वी अपभ्रंश में भूतकालिक क्रिया में ल का प्रयोग दिखाई देता है जो कि आज भी भोजपुरी तथा बंगला में सुरक्षित है जैसे—

१. प्रबोध चन्द्र बार्गचे : चर्यागीति कोष, पृ० १०८ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिन्दी पर प्रभाव : २३१

जे जे थाइया ते ते गैला ।

अवणागखणे काहू घिमेन भइला ॥^१

(३) काश्मीरी अपभ्रंश .

(१) उपलब्ध काश्मीरी मुक्तक कृतियों में द्वित्व शब्दों का बहुत कम प्रयोग मिलता है ।

(२) न के स्थान पर ण न होकर न का ही प्रयोग मिलता है ।

(३) संस्कृत के तत्सम शब्दों के प्रयोग की प्रवृत्ति बल पकड़ती हुई जान पड़ती है जैसे गल, पूजन, मङ्गल, पाचक, विन्दु आदि ।

(४) इसमें श, स, य तीनों का प्रयोग हुआ है—

(१) निरुध समाधाने डलवाने

चर्याचर्यकमे उक्किष्ठ ॥^२

(२) शाकिनपीठ चक्क अकनायक

उत्तरगर निहामन साह ।

भावेत मंगल मयला गालक

नमसा विन्दु चक्क आचार ॥^३

(५) संस्कृत के य का यिह (जो) कर दिये, हरे आदि क्रिया रूप हिन्दी में मिलते हैं—

सय् मातरापि पय् दिये

सय् भार्या-रुपि करि विलास ।

सय् माया-रुपि जीव् हरे,

शिख छुय् क्रू दु ताप् चेन् उपदेश ॥५४॥^४

१—चर्यापदों की भाषा का निर्धारण . एक विवाद

उपलब्ध चर्यापदों की भाषा बारहवीं-तेरहवीं शताब्दी के बीच की जान पड़ती है । उसमें अनेक प्रयोग ऐसे हैं जो कि भाषा को परवर्ती सिद्ध करते हैं :—

१. प्रबोध चन्द्र बागची : चर्यागितिकोष, पृ० २३ ।

२. महानय प्रकाश, पृ० १३४ ।

३. वही, पृ० ८४ ।

४. लल्लेश्वरीवाक्यानि, अन्ध ५४ ।

२३२ . अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

तिनिउँ पाटे लागेलि रे अणह कसण छण गाजड ।

ता सुनि मार भयंकर रे विसस मण्डल सअल भाजड ॥

यही कारण है कि राहुल सांकृत्यायन तथा गुन्नेरी जी इस भाषा को (प्राचीन) हिन्दी ही मानते हैं। इसमें हिन्दी के रूप में भाषा का दृढ़ता हुआ रूप परिलक्षित होता है। रेखांकित शब्दों में किया रूप, संज्ञा-सर्वनाम तथा संस्कृत के तत्सम शब्दों के प्रयोग की प्रवृत्ति स्पष्ट है। अपभ्रंश के द्वित्व शब्दों का हिन्दी में धातिपूरक दीर्घीकरण हो गया। राति आङ्गण (आँगन) आदि का प्रयोग बिल्कुल हिन्दी जैसा ही है। डॉ० सुनीत कुमार चाटुर्ज्या ने इसे पुरानी बंगाली माना है।^१ कुछ अन्य विद्वानों ने चर्यापदों की भाषा को कामरूपी अपभ्रंश सिद्ध करने का प्रयास किया। इस मत के समर्थन में निम्नलिखित तर्क दिये गये हैं।

१ सिद्धों में अनेक प्रमुख सिद्ध कामरूप से संबंधित थे जैसे नागार्जुन, गोरखनाथ, कान्हवादे और सरहपादे। कामरूप तन्द मन्त्र के देश के रूप में तो प्रसिद्ध था ही, फिर भौगोलिक दृष्टि से भी उस समय का कामरूप जब कि विहार तक फैला हुआ था—ऐसी अवस्था में इन्हे कामरूपी आचार्यों द्वारा कामरूपी भाषा में रचित कहा जाना चाहिए।^२

२. भाषा विज्ञान में भाग्यही अपभ्रंश नामक जो एक भाग किया गया है, वह तो वास्तव में कामरूपी अपभ्रंश या कामरूपी प्राकृत होना चाहिए और इस कामरूपी अपभ्रंश से ही पूर्व भारत की सभी आधुनिक भाषायें निकली हुई हैं।

३. इस्लाम के धुआंधार आक्रमण और राज्यक्रान्ति के बाद असम को छोड़ पूर्वी भारत की सारी भाषायें कामरूपी अपभ्रंश से दूर रह गईं। इधर अपनी स्वतन्त्रता की रक्षा करना हुआ कामरूप राज्य का शेष भारत से संपर्क छिन्न सा रहा। इसी कारण से यहाँ उस प्राकृत या अपभ्रंश का रूप करीब ज्यों का त्यों रह गया।

४. कारक वचन आदि की समानता ही केवल नहीं, अपभ्रंश के शब्द भी करीब उसी रूप में अब तक रहना क्या हमारे मत का समर्थन नहीं करता।

१. डॉ० सुनीत कुमार चाटुर्ज्या . द ओरिजिन एण्ड डेवलपमेण्ट आफ दी बेंगाली लैंग्वेज, पृ० ११२।

२. चित्र महंत . असमिया साहित्य और साहित्यकार, पृ० २१।

५. कुछ शब्द हम यहाँ उदाहरणार्थ रख रहे हैं जो अर्वाचीन असमिया में प्रचलित हैं— डाखू, एरि, तेतेलि, राति, समाइ, थिरकरि, दुआरत, तेइ, पारि, हाक, पानी, हरिणी, बाट, देखि ।^१

किन्तु इन शब्दों में अधिकतर अवधी (हिन्दी) से भी प्रचलित है। उपलब्ध चर्यागीतों की भाषा का रूप आधुनिक आर्यभाषाओं की ओर अधिक झुका हुआ है। यही कारण है कि इनमें हिन्दी, बंगाली, असमी आदि के प्रसूत तत्त्व मौजूद हैं। चाहे इन्हें पुरानी हिन्दी कहा जाय, चाहे बंगाली या असमी कोई खास फर्क नहीं पड़ता है क्योंकि अभी तक इन भाषाओं का बहुत अधिक अलगत्व नहीं था। सातवीं शताब्दी में बिहार, बंगाल तथा आसाम में एक ही भाषा बोली जाती थी।^२ मागधी के क्षेत्र में लिखी गयी इन चर्याओं में यदि विहागी (हिन्दी) बंगाली, असमी के तत्त्व मौजूद हैं तो इसमें कौन सा आश्चर्य है। अपभ्रंश की नाटको की प्राकृत तथा आधुनिक आर्य भाषाओं के बीच एक सीढ़ी माना जाता है।^३ राय अहमदुर अर्त वल्लभ महान्ती का कथन है कि मैं उपर्युक्त सहजिय गान की प्राचीन उत्कल भाषा और साहित्य के निदर्शन के रूप में जानता हूँ—इन गानों की भाषा के साथ आधुनिक उत्कल भाषा का जो साम्य है वैसा अन्य किसी प्रांत की भाषा के साथ नहीं।^४

सन्ध्या भाषा :

अपभ्रंश के अधिकतर मुक्तकों में भाषा का रूप सीधा सादा है किन्तु मिट्टों की प्रतीकात्मक तथा सांकेतिक भाषा के विषय में किञ्चित् अलग से विचार किया जाना अपेक्षित है। इस सांकेतिक भाषा के नामकरण के विषय में ही विद्वानों में मतभेद मिलता है। कोई इसे सन्ध्या भाषा कहता है कोई

१. चित्र महंत : असमिया साहित्य और साहित्यकार पृ० २२।

२. डॉ० सुनील कुमार चाटुर्ज्या ओ० एण्ड डे० आफ बंगाली लैंग्वेज,
पृ० ७८।

३. डॉ० सुनील कुमार चाटुर्ज्या ओ० एण्ड डे० आफ बंगाली लैंग्वेज,
पृ० ६०।

४. चतुर्दश भाषा निबन्धावली—वि० रा० भा० ५०, पटना, पृ० ७०।

२३४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

सन्ध्या । हर प्रसाद शास्त्री ने सन्ध्या का अर्थ आला आन्वारी या धूप छाही ।
 झेली जिसका बाह्य अर्थ कुछ और हूँ तथा आन्तरिक अर्थ कुछ और ।^१ पंडित
 विष्णु शेखर शास्त्री ने सन्ध्या को सन्ध्या का अशुद्ध प्रयोग माना । उनके मत से यह
 लिपिकारो का प्रमाद था जो वास्तविक शब्द सन्ध्या को सन्ध्या के रूप में ग्रहण
 किया । उनके विचार से सन्ध्या का अर्थ अभिसन्धि या अभिप्राय युक्त भाषा में
 है जिसका उद्देश्य किसी अभिप्राय को व्यक्त करना है । वागची का कथन है
 कि तिब्बती परम्परा में सन्ध्या और अभिसन्धि के लिए एक ही शब्द प्रयुक्त
 है ।^२ डॉ० भारती ने इस प्रकार की भाषा की परम्परा वैदिक काल से मानी
 और इसको मंत्र प्रकृति की ओर संकेत किया ।^३ इस भाषा को अभिप्राय
 युक्त भाषा कहना ही उचित है ।

लोक-वाणी की ओर झुंती अपभ्रंश :

दसवीं शताब्दी के बाद की अपभ्रंश रचनाओं में भाषा संबंधी आदर्श में
 कुछ परिवर्तन दिखाई देता है । गिष्ट अपभ्रंश की अपेक्षा ग्राम्य अपभ्रंश को
 विशेष रूप से अपनाया गया । इस विकसित परवर्ती अपभ्रंश की परिनिष्ठित
 अपभ्रंश से कुछ स्पष्ट विभिन्नताएं भी हैं । इसी आधार पर कुछ विद्वानों ने
 इसे अवहट्ठ नाम से सम्बोधित करना चाहा क्योंकि अवहट्ठ शब्द अधिक ग्राम्य
 बोधक है । 'संदेशरासक' में परिनिष्ठित अपभ्रंश के स्थान पर बोलचाल में
 प्रयुक्त अपभ्रंश के प्रयोग पर अधिक बल दिया गया है । कवि का स्पष्ट कथन
 है कि मेरी कविता ऐसे लोगो के समक्ष पड़ी जाय जो न तो पंडित हैं और न
 मूर्ख हैं बल्कि मध्यम श्रेणी के हैं ।

अवहट्ठ काल में लुप्तविभक्तिक पदों का प्रयोग बढ़ने लगा था ।
 'संदेशरासक' तथा 'प्राकृत पैगलम्' आदि की भाषा में बहुत से प्रयोग मिलते
 हैं । संदेशरासक से कुछ उदाहरण लिये जा सकते हैं—

१. डॉ० धर्मवीर भारती: सिद्ध साहित्य—पृ० २६८ ।

२. इंडियन हिस्टारिकल क्वार्टली, १६२८ पृ २८७ । उद्धृत उपोद्घात
 चर्यागीत कोष ।

३. डॉ० धर्मवीर भारती सिद्ध साहित्य, पृ० २६६ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विद्यान और उसका हिन्दी पर प्रभाव . २३५

१. लहि छिद्द विर्यमिउ विरह घोह ।

उच्चरहि सरसु महुयर भुणोय (कर्त्ता) १

२. सिहि बडिउ दिखिब मायंवसाह । १ (कर्त्ता)

३. णिय धरणिअ समुरंत विरह सबसेयकय (करण)

४. अबर कहव वरमुद्ध हसंतिय अहरगलु । (सम्बन्ध)

५. जह विरमविओय विसंठुलथं हियपं । (अधिकरण)

लुप्त विभक्तिक पदों के आधिक्य के कारण परसर्गों का प्रयोग बढ़ता गया । भाषा धीरे-धीरे वियोगात्मक होती जा रही थी । हेमचन्द्र के व्याकरण में प्रयुक्त भुक्तको से केहि रेसि, तणेण, होन्तजो, केरअ, केर, मज्झि आदि परसर्ग दिखलाई पड़ते हैं किन्तु संदेशरासक में सत्थिहि, सम, सउ, सरिनु, हुंतउ द्विगुह, रेसि, लणिग, महि इत्यादि नये परसर्गों का आगमन हो जाता है ।

संबंध सूचक सर्वनाम जु, जो, जं, जिण, जिणि, आदि का प्रयोग हिन्दी के काफी निकट है । डॉ० विश्वनाथ त्रिपाठी का मत है कि उस समय तक अपभ्रंश को साहित्यिक मान्यता मिल चुकी थी और उसकी साहित्यिक भाषा, जिसका आधार शौरसेनी थी, परिनिष्ठित हो चली थी । नाथ ही साथ ग्राम्य अपभ्रंश का विकास हो रहा था । इस ग्राम्य अपभ्रंश में देशी तत्त्व की अधिकता रही होगी । २

भाषा को सजीव रखने के लिए यह आवश्यकता कि कवि तथा साहित्य-कार लोक में भाषा के बदलते रूपों से अपना संगर्क बनाये रखें । 'संदेशरासक' में इसी स्वाभाविक परिवर्तन को स्वीकार किया गया है और परिनिष्ठित अपभ्रंश से वह इतनी अलग नहीं है जितना जोर दिया गया है । प्राकृत वेगलम् को भाषा में तो और भी वियोगात्मकता आ गयी थी—

सुर अरु सुरहो पर समणि णाहि वीरेस समाण ।

ओ वक्कल अरु कठिण तण, ओ पसु ओ पासण ॥

जैन—अपभ्रंश कवि आणंदा की रचना में भी लुप्त विभक्तिक प्रयोग मिलते हैं तथा उनकी भाषा काफी सरल तथा हिन्दी के निकट है—

१. हजारी प्रसाद द्विवेदी विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेशरासक, छन्द २१२, २१६, २१६, १०३, ११५,

२. विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेश रासक भूमिका, पृ० १०१ ।

२३६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

केइ केस लुचावहि, केई सिर जट भाइ (अधिकरण)

अप्य बिन्दु न जागहि आणन्दा ! किम यावहि भवषारू^३॥६॥

अपभ्रंश मुक्तकों में प्रयुक्त विभिन्न शैलियाँ :

अपभ्रंश मुक्तकों में प्रवृत्तियों के अनुकूल ही शैली का विविध रूप दृष्टि-गोचर होता है। किन्तु प्रमुख रूप से निम्नलिखित शैलियाँ परिलक्षित होती हैं—

१. उपदेशात्मक शैली :—इस प्रकार की शैली का प्रयोग धार्मिक मुक्तकों में हुआ है, इस प्रकार की शैली में एक आदेश है या सम्मति। 'सावय' 'म्म दोहा' में इस तरह की शैली का सर्वाधिक प्रयोग हुआ है। जोइन्दु, रामसिंह, सरह आदि सिद्धों में भी उपदेशात्मक शैली का आधिक्य है।

२. मंडनात्मक शैली : इस तरह की शैली में कवि अपनी धार्मिक मान्यताओं को मंडित करने के लिए तरह-तरह के लाभों की चर्चा करता है तथा गूढ़ दार्शनिक दत्तों को तरह-तरह के दृष्टान्तों तथा व्याख्याओं से समझाता है। इसमें साम्प्रदायिकता का भी पुट आ जाता है क्योंकि कवि में अपने धर्म के प्रति कुछ विशेष आग्रह या पक्षपात होता है। इस तरह की शैली में कहीं कहीं दार्शनिक गहराई होने के कारण शुष्कता तथा दुरुहता भी आ जाती है। इसमें तार्किकता भी है।

३. खंडनात्मक शैली : अपने सिद्धान्त या मान्यता को मंडित करने के लिए दूसरे की बातों का निषेध करना पड़ता है। खंडनात्मक अंशों में शैली अधिक शक्तिशाली और ओजपूर्ण होती है। साहसिकता के साथ-साथ इसमें प्रच्छन्न व्यंग्य भी है। बाह्यमाडम्बर, पुस्तकीय ज्ञान, तीर्थ, व्रत, विषय वासना की अनुरक्ति, सांसारिक जीवन की आसक्ति आदि का निषेध इसी शैली में किया गया है।

४. व्यंग्यात्मक शैली : जब अनेक खंडनों तथा उदाहरणों के बाद भी कवि के ही संप्रदाय के कुछ साधक या सामान्य जन किसी पिटी पिटायी लकीर को छोड़ने को तैयार नहीं होते तो उन पर व्यंग्य का कशाघात किया जाता है। कवि उन्हें चेतावनी देता है और कभी-कभी उसकी शैली में बड़ा तीखापन तथा भाषा में अक्खड़ता आ जाती है। वह जब समझाते समझाते हार जाता है तो उसमें खीझ आ जानी स्वाभाविक है जैसे—

१ आणंदा 'दतिलक दोहा' छन्द ६ और हिन्दी में जैन
रहस्यवाद के परिशिष्ट में प्रकाशित

(१) जइ णग्या बिअ होइ मुत्ति ता सुणह सिआलह ।

लोगु (उ) पाडणे अत्थि सिद्धि ता जुवइ णिअम्बह ॥७॥

(२) तहि बड़ चित्त विसाम कर सरहें कहिय उएस ॥२५॥^१

५—अतिशयोक्ति पूर्ण स्तुतिपरक शैली—स्तुतिपरक शैली धार्मिक तथा लौकिक दोनों प्रकार के काव्यों में मिलती है। धार्मिक काव्यों में किसी गुरु तथा जिन की वन्दना की गयी है तथा लौकिक काव्यों में किसी राजा का यश गान। दोनों में अतिशयोक्ति का सहारा लिया गया है। जिनदत्त सूरि ने 'चर्चरी' में इस शैली का प्रयोग किया है। लौकिक काव्य में यश वर्णन करते समय आश्चर्यदाता को इन्द्र आदि से भी बढ़कर बताया गया है।

६—प्रतीकात्मक शैली—प्रतीको के माध्यम से चित्रण करने की प्रवृत्ति चर्यापदों में दिखाई पड़ती है। चर्यापदों की प्रतीकात्मक शैली कतिपय स्थलों पर दोहरे अर्थों की सिद्धि करती है। प्रतीको का अर्थ समझे बिना अर्थ स्पष्ट नहीं होते। कही-कही कथन में विरोधाभास प्रतीत होता है जैसे बैल का बिआना, पिटा का दुहा जाना, कुम्भीर का इमलीखाना आदि।

७—सामासिक शैली—शृंगारिक मुक्तको में विस्तृत कथ्य को छोटे में छन्दों में भरने का प्रयास किया गया। अतः शब्द-योजना सघन तथा चुस्त है। छन्द में कोई भी शब्द हटाया नहीं जा सकता। शब्द के स्थानान्तरण या पर्याय योजना मात्र से मुक्तक का सम्पूर्ण सौन्दर्य नष्ट हो जाता है।

अलंकार योजना

अपभ्रंश के धार्मिक तथा रहस्यवादी मुक्तको का प्रमुख लक्ष्य धर्म तथा मानवीय श्रेय से संबंधित तथ्यों का विश्लेषण तथा प्रचार करना था भाषा को अलंकृत करना नहीं किन्तु अपने उपदेश को रोचक बनाने के लिए वे उपमा, रूपक, दृष्टान्त आदि का उपयोग करते हैं। अपभ्रंश मुक्तको में प्रयुक्त अलंकारों को दो कोटियों में रखा जा सकता है—

१—शब्दालंकार ।

२—अर्थालंकार ।

अर्थालंकार के दो वर्ग हैं—

१—सादृश्यमूलक ।

२—विरोधमूलक ।

२३८ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

(१) शब्दालंकार श्लेष—धार्मिक तथा लौकिक दोनों तरह के मुक्तको में श्लेष अलंकार का प्रयोग दिखाई पड़ता है। धार्मिक काव्यों में इसका प्रयोग अनायास हुआ है। जिनदत्त सूरि का एक छन्द उद्धृत है—

लोहिण जडिउ जु पोउ स फुट्टइ ॥

बुबकु जहि पहाणु किव वट्टइ ॥

नेय समुदह पारु सु पावइ ।

अंतराल तसु आवय आवइ ॥२६॥^१

इस छन्द में 'लोहिण' तथा पहाणु श्लिष्ट शब्द हैं। लोहिण का अर्थ लोभ और लोहा है तथा पहाणु का अर्थ प्रधान और नाव दोनों हैं।

अर्थालंकारों में सादृश्यमूलक अलंकारों का सर्वाधिक प्रयोग हुआ है। उपदेशात्मक तथा धार्मिक मुक्तको में औपम्यमूलक अलंकार का प्रयोग तो मिलता है परन्तु उपमावाचक शब्दों का प्रयोग न होने के कारण या तो उन्हें रूपक के रूप में प्रयुक्त किया गया है या दृष्टान्तों के रूप में। शृंगारिक मुक्तको में उपमा अलंकार का प्रचुर प्रयोग हुआ है। सौन्दर्य चित्रण में अधिकतर परम्परित उपमानों से ही काम चलाया गया है। हाथ की उपमा अशोकदल, मुख की उपमा कमल-चन्द्रमा तथा हँसी की उपमा नवमल्लिका से दी गयी है। अधिकतर स्थलों पर नायिका को प्रचलित उपमानों से श्रेष्ठ वर्णित किया गया है जिनमें व्यतिरेक अलंकार का सौन्दर्य परिलक्षित होता है

तुहुँ उज्जाणि म वचचसि जइ वि हु बिलसइ मयण सबु पवतु ।

गइ नयणिहि लज्जीहइ तुहु हंसीउल सहि तइ हरिणिउलु ॥^२

उत्प्रेक्षा

उत्प्रेक्षा अलंकार का प्रयोग पर्याप्त भाव व्यंजक तथा मौलिक है। नायिका के भ्रूचक्र का वर्णन करते हुए कवि कहता है कि तरुणी जनो का भ्रूचक्र-चङ्ग ऐसे शोभित हो रहा है मानो त्रिभुवन विजयी अनङ्ग जनो को आज्ञा देता है।^३ वर्तुल चन्द्रमा ऐसे शोभित होता है मानो वह रजनी-वधू का क्रीड़ा कन्दुक हो।^४

१. अपभ्रंश काव्य-त्रयी-कालस्वरूप कुलक-छन्द २६ ।

२. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन, ७ । ६ १ ।

३. वही, ६।१६. २८ ।

४. सहि वटदुलउ चंदुल्लउ पडिहाइ ।

रूपक अलंकार

धार्मिक मुक्तको में रूपको के प्रयोग से पर्याप्त सरसता आ गयी है। इन रूपको का प्रयोग बड़े सहज ढंग से हुआ है।

मुनि रामसिंह ने लोक जीवन में रूपको का चुनाव करके अपने उपदेशों को धार्मिक बनाया। उन्होंने मन को करह, देह को देवालय, आत्मा को शिव तथा इन्द्रिय-वृत्तियों को शक्ति कहकर संबोधित किया। इन्द्रियों को पाँच बैल का रूपक देकर कवि उनसे (मन की) रक्षा के लिए कहता है और आत्मा रूपी नंदन वन में मन को प्रविष्ट करने की सलाह देता है। कवि देह और आत्मा या जीव और परमात्मा के संयोग का चित्रण प्रेयसी और प्रेमी के रूपक में करता है। शरीर (रूपी प्रिया) सगुण है और प्रिय निर्गुण विलक्षण और निसंग है। एक ही अंग रूपी अक अर्थात् कोठे में बसने पर भी अंग से अंग नहीं मिल पाते—

हउं सगुणी पिउ निरगुणउ मिल्लवखणु णीसिगु ।

एकहिं अंगि वसतयहं मिलिउ ण अगहिं अंगु ॥१००॥

अन्यत्र मन को प्रियतम इन्द्रियों को परकीया नायिका तथा आत्मा को प्रियतमा कहा गया है किन्तु इन शब्दों का प्रयोग न होने के कारण अप्रस्तुत योजना के रूप में चित्रण हुआ है—

पचहिं बाहिरु जेहडउ हलि सहि लागु पियस्स ।

तासु ण दीसइ आगमणु जो मिलिउ परस्स ॥

मन बहुत शक्तिशाली है। जब वह इन्द्रियों की ओर आकर्षित होकर झुकता है तब उसका निरोध दुष्कर होता है। मुनि रामसिंह ने मन की शक्ति तथा सबलता की हाथी से तथा इन्द्रियों की विशालता की व्यंजना विन्ध्य पर्वत के रूपक से की। मन रूरी हाथी शील-रूपी वन को सहज ही तोड़ सकता है—

अम्मिय इहु मणु हत्थिया विझंइ जंतउ वारि ।

तं भजेसइ सीलवणु पुणु पडिसइ संसारि ॥

जिनदत्त सूरि ने जिनवल्लभ के चरणों की महिमा का गान करते हुए परम्परित रूपको का प्रयोग किया। कवि का कथन है कि उनके पदपंकज को जन भ्रमर पुण्य के द्वारा प्राप्त कर शुद्ध-ज्ञान-रूपी मधु का पान करके अमर होते हैं। उन अनुपम की उपमा किससे दी जाय। पदों के लिए पंकज उपमान परम्परासंगत है। भ्रमर उपमान रसिकों के लिए प्रयुक्त होता है किन्तु यहाँ भ्रमर सामान्य जनो के लिए प्रयुक्त किया गया है। कमल के प्रति भ्रमरो का सहज आकर्षण होता है। इसी तरह जिन वल्लभ के चरणों में लोगों के लिए सहज आकर्षण है।

२४० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

ज्ञान को मधु का रूपक देकर ज्ञान की नीरसता तथा रुखता का परिहार किया गया है ।

तसु पयपंकयउ पुन्तिहि पाकिउ जण-भमर
सुद्धमाण, बहुपाणु करंतउ हुइ अमर ।
सत्थु हुंतु सो जाणइ सत्थ पसत्थ सहि
कहि अणुवसु उवमिज्जइ केण समानु सहि ॥

माया नित्य नवीन तथा आकर्षक है । वह सदैव हरी भरी रहती है । महयंदिन मुनि ध्यान की कुलहाड़ी से माया की बेलि काटकर महासागर में खेलने की सम्मति देने है—

छिण्हि भाण कुठारिण मूलहो माया बेलिल ।

सिद्ध-काव्य में रूपकों का प्रयोग अधिकतर प्रतीकात्मक रूप में हुआ है । वाचक शब्द रहित उपमेय तथा उपमान दोनों का प्रयोग एक साथ कम ही मिलता है परन्तु रूपको का एकदम अभाव नहीं है । काया-तरुवर, भवनदी आदि रूपकात्मक प्रयोग ही हैं । कुछ दोहों में रूपको का बड़ा सहज तथा आकर्षक प्रयोग किया गया है । गुरु के उपदेश में अमृत रस है जो उसे दौडकर नहीं पीता वह बहुत से शास्त्र रूपी मरुस्थलो में तृषित धूमता है—

गुरु उवएसे अमिअ-रसु घावहि ण पीअउ जेहि ।

बहुसत्थत्थ मरुत्थलिहि तिसिए मरिअउ तेहि ॥

यहाँ भी चित्त को गर्यंद तथा करह का रूपक प्रदान किया गया है । चित्त को तरुवर के रूप में कल्पित किया गया है जिसका विस्तार तीनो भुवनो में है । उसमें करुणा के विभिन्न पुष्प पुष्पित हैं । एव सुख के फल लगते हैं—

अहह चित्त तरुअरह गउ तिहुवणें वित्थार ।

करुण, फुल्लीफल घरइ णाउ परन्त ऊआर ॥

सुण तरुवर फुलिअउ करुण, विविह विचित्त ।

अण्णा भोज परत्तफलु एहु सोक्ख पर चित्त ॥^१

दृष्टान्त :

जैन मुक्तकों तथा सिद्धो-कवियों के दोहों में दृष्टान्तों की भरमार है । मन पांचो इन्द्रियो का नायक है । इसे बस में करने पर सारी इन्द्रिया स्वतः बस में हो जाती हैं । इसके लिए कवि ने एक दृष्टान्त प्रस्तुत किया कि वृक्ष की जड़

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिन्दी पर प्रभाव . २४१

कट जाने पर पत्ते अवश्य ही सूख जाते हैं। यह दृष्टान्त बड़ा सहज तथा सर्व अनुभव गम्य है।^१ ज्ञान के बिना मोक्ष दुर्लभ होता है जैसे बहुत से जल को मथने से घी निकलना सम्भव नहीं है।^२ आत्मा मे रति होने पर जीव कर्मों मे लिप्त नहीं होता। यह एक सैद्धान्तिक कथन सा प्रनीत होता है। साधारण जनो के लिए दुरूह भी है कि संसार मे रहकर कर्मों से लिप्त होना अस्वाभाविक सा है। कवि ने एक सर्व परिचित दृष्टान्त प्रस्तुत किया कि जिस प्रकार जल मे रहते हुए कमलपत्र जल से कदापि लिप्त नहीं होता।^३ उसी तरह से जीव जग में रहते हुए कर्मों में लिप्त नहीं होता। कवि आणदा ने शरीर में जीव के निवास को बाह्य रूप से अदृश्य तथा विरले लोगों के जानने योग्य बताया। कवि ने अपनी बात को पुष्ट करने के लिए दोहरा उदाहरण दिया। एक काष्ठ मे अग्नि का तथा दूसरा पुष्प मे परिमल का, बाह्य रूप से काष्ठ मे अग्नि तथा पुष्प मे परिमल प्रत्यक्ष नहीं होते परन्तु उनमें ये रहते अवश्य हैं।^४ मद्यमास मे रत रहनेवालों के संग से सम्बन्ध उसी तरह से बना हो जाता है जैसे अजन गिरि के संग से चंद की किरण भी काली हो जाती है।^५

जैन कवियों के समान ही सिद्धो ने अत्यधिक सहज तथा अनेक दृष्टान्तों के प्रयोग द्वारा अपने गूढ़ भावों को समझाने को चेष्टा की है। मन्त्र तन्त्र से शान्ति नहीं होती। इसके लिए सरहपाद ने एक दृष्टान्त दिया कि तरुफल के दर्शन से भुख की वृत्ति नहीं होती तथा वैद्य के देखने से रोग नहीं भग जाता।^६ जब तक आत्म ज्ञान न हो जाय तब तक शिष्य नहीं बनाना चाहिए।

१. पंचहु णायकु बसि करहु जेण होति बसि अण्ण ।

मूल विणटुइ तर-वरह अवसइ सुक्कहि पण्ण ॥ १४०,

परमात्म प्रकाश

२. णाणु विहीणहं मोक्ख पड जीव म कामु वि जेइ ।

वहुंए सलिल विलोनियइ कर चोप्पडउ ण होइ ॥ ७४ ॥

वही, पृ० २१० ।

३. जह सलिलेण ण लिप्पियइ कमलणि पत्त कयावि ।

तह कम्मेहि ण लिप्पियइ जइ रइ अप्प सहावि ॥ ६२ ॥

योगसार, पृ० ३६१ ।

४. जिम वइसाणर कट्ठमहि कुसुमइ परिण्लु होइ ।

तिह देह मइ बसइ जिउ, आणंदा ? जिन्ना वुज्जइ कोइ ॥ १६ ॥

५. देवसेन : सावयधम्म दोहा, दो ३६ ।

६. तरुफल दरिसणे णउ अघाइ । वेज्ज डेण्डि किं रोग पलाइ ॥ ७, १

बागची, चर्यापीति कोष पृ० १८६

अज्ञानी गुरु तथा अज्ञानी शिष्य दोनों अन्धे के समान हैं जो एक दूसरे को ठेलते हुए कुएं में गिर जाते हैं।^१ जो स्वयं अज्ञानी है वह किसी को कैसे ज्ञान दे सकता है ठीक उसी तरह से अन्धा व्यक्ति दूसरे अन्धे को कैसे सहारा दे सकता है क्योंकि वह स्वयं भी दृष्टिहीन तथा अज्ञातपथ है। यदि कभी इसकी दृष्टिवेष्टा की गयी तो दोनों का विनाश अवश्यसंभावनी है। कवि द्वारा प्रयुक्त दृष्टांत युक्ति संगत है तथा संक्षेप में ही कवि के विस्तृत अभिमत को व्यक्त करने में सक्षम है। काण्हपाद ने भी दृष्टांतों का सफल तथा मार्मिक प्रयोग किया है। उनका कथन है कि आगम-वेद पुराण के अध्ययन में रत पंडित लोग आत्मा की गहराई में प्रविष्ट नहीं हो पाते। वे ब्रह्मरस से वंचित रहकर बाहर ही बाहर चक्कर काटते रहते हैं जैसे भ्रमर पके हुए श्रृंखल के बाहर-बाहर चक्कर काटता रहता है और उसके रस का पान नहीं कर पाता।

आगम-वेद-पुराणं पण्डिता माण वहन्ति ।

पक्क सिरिफले अलिज जित वाहेरिअ भमन्ति ॥

अतिशयोक्ति :

किसी राजा के यश वर्णन तथा नायिकाओं के विरह के ऊहात्मक वर्णनो में अतिशयोक्ति का सहारा लिया गया है। कवि कहता है कि हे पृथ्वी तिलक तुम्हारा भुजबल उद्भूत है। तुम्हारे चक्षु क्षेपण मात्र से शत्रु वीर का हृदय विघटित हो जाता है। तुम्हारा चरित्र नरसिंह के चरित्र का उत्तलघन कर जाता है।^२ यहाँ पर स्तुत्य वीर को नरसिंह से भी श्रेष्ठ बताया गया है क्योंकि नरसिंह ने अपने नखों का प्रयोग करके शत्रु हिरण्यकश्यप का हृदय-विदीर्ण किया था किन्तु यह उद्भट वीर दृष्टि-क्षेपण मात्र से शत्रुओं का हृदय विदीर्ण कर देता है। यह अतिशयोक्ति स्वाभाविक तथा सटीक है। अत्यधिक रोष युक्त आरक्त तथा दीर्घायित नेत्रों को देखने मात्र से सशक्त शत्रु का हृदय दहल जाता है। कहीं-कहीं साम्यमूलक तथा विरोध मूलक तत्त्वों को

१. जाव ण अप्पा जाणिज्जइ ताव ण सिस्स करेइ ।

अन्धे अन्ध कड़ावइ तिम वेण वि कूव पड़ेइ ॥८॥

बागची : चर्यागीत कोष, पृ० १८६

२. अज्जउ ता उब्भउमुअबलु चक्खुक्खेविण विहडयंतु रिउ भड्हिअउ ।

सुरनरसीह विक्कंत चरित लंघेविणु किउ रेहइ पुहईसर ।

हेमचन्द्र छन्दोजुसासन ७ ३६ १

मिला जुलाकर अतिशयोक्ति की गयी है। उसमें से यदि अलंकारिकता का परिहार कर दिया जाय तो युक्ति विलकुल सत्य निकलती है। कीर्ति को अद्भुत गंगा का रूपक दिया गया। फिर कीर्ति गंगा तथा सामान्य गंगा में विरोध दर्शाया गया है। गंगा-पर्वत से उतरती है और सागर में विलीन हो जाती है। परन्तु कीर्ति गंगा पर्वतों पर आरोहित होती है तथा सागर का उल्लंघन कर जाती है।^१ इस कथन में रूपक अलंकार, कवि समय दोनों के आधार पर अतिशयोक्ति की गयी। परन्तु जब मात्र कीर्ति पर विचार किया जाय तो उसमें पर्वत तथा समुद्र दोनों को लांघकर विस्तृत होने की शक्ति है। कवि द्वारा प्रयुक्त अलंकार बहुत अधिक चमत्कारिक न होता हुआ भी सुन्दर बन पडा है। शृङ्गारी मुक्तको में ऊहात्मक स्थल अति-काल्पनिक तथा अति-शयोक्तिपूर्ण है। तप्त वाष्पीव जल कपोल पर ही छिम-छिम करके फिर सिम-करके सूख जाते हैं। प्रिय के आगमन पर चूड़ियों का टूट जाना, आदि अति-शयता पर ही आधारित चित्रण है।^२

अन्योक्ति :

प्रेम भावों को व्यंजित करने के लिए प्रस्तुत के चित्रण द्वारा अप्रस्तुत भावों को दर्शाया गया है। कभी-कभी नायक या नायिका की काम चेष्टाओं को या प्रेम के विलास के आमन्त्रण को श्रेष्ठ जनो के बीच सीधे व्यक्त नहीं किया जाता। इसके लिए अन्योक्ति का सहारा लिया जाता है। एक मित्र दूसरे को संबोधित करके भ्रमर की चेष्टाओं का चित्रण करता है किन्तु उसकी सारी चेष्टाएँ एक नायक की चेष्टाओं में मिलती जुलती हैं जिससे रसिक जनो की विलास लीला का चित्र प्रस्तुत होता है। इससे दूसरे मित्र को जो किसी कारणवश विरक्त हो रहा है या नायिका से रुष्ट है विलास तथा काम-क्रीडा में संलग्न होने के लिए प्रोत्साहन भी मिलता है—मित्र देखो, भ्रमर मधुप की तरह मस्त होकर निरीक्षण करता है, ध्वनि करता है, परिरंभण

१ लंघइ सायर गिरि आरुहइ तुह अहंग ।

ससि सेहर हसि उज्जल नउरबी कित्तिगंग ॥

हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन ६।२०.६ ।

२. तं तेत्तिउ वाहोहजलु, सिहिणतरि वि न पत्तु ।

छिमिछिमिवि गंडत्थलिहि, सिमिसिमिवि समत्तु ॥

हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन वही ६।२२ ४ ।

२४४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

करता है, चुम्बन करता है । चम्पक के कुसुमावत में निमग्न होकर मोहित हो जाता है—

निअइ, भुणइ परिरंभइ चुंबइ महसुंडउ ।

अलि मुज्झइ, चंपइ कुसुमावटि निबुड्डउ ॥

एक दूसरा चित्र सामान्य कथन के रूप में चित्रित हुआ है पर इससे एक अप्रस्तुत तथ्य भी उद्घाटित होता है ।

कुसुमंतरि, नवि लगइ अली अबनिहिइ ।

आसत्तउ, माइलहिं बहल मयरंदिअहि ॥^१

इस छन्द में बहुत मकरंदों वाली मालती से रूप-गुण सपन्न नायिका की ओर संकेत है तथा अन्य कुसुम अन्य नायिकाओं के लिए प्रयुक्त है । भ्रमर नायक है ।

मानवीकरण :

अपभ्रंश के कवियों ने प्रकृति पर मानवीय भावों का आरोप किया है । शरत्, वसंत पावस आदि ऋतुओं को लक्ष्मी रूप में कल्पित किया गया है ।

विरोधमूलक अलंकारों का प्रयोग सिद्धों की उलटवांसियों तथा कुछ अन्य स्थलों पर हुआ है जैसे—

बद्धो धावइ दहदिहहिं मुक्को भिच्चल ठाइ ।

एमइ करहा पेक्खु सहि विहरिअ महं पड़िहाइ ॥४३॥^२

हिन्दी मुक्तकों की अलंकार-योजना :

काव्य को प्रभावशाली तथा मार्मिक तथा सौन्दर्ययुक्त बनाने के लिए प्राचीनकाल से ही कवियों ने ध्यान दिया । हिन्दी के भक्तिपरक मुक्तकों तथा रीति-मुक्तकों में अलंकार योजना का अलग-अलग आदर्श मिलता है । अपभ्रंश के मुक्तकों में भी यह अंतर स्पष्ट है । उपमा, रूपक, दृष्टान्त, उत्प्रेक्षा, अतिशयोक्ति अपह्लाति आदि अलङ्कारों का प्रयोग संस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश सभी भाषाओं के काव्यों में मिलता है । प्रश्न उठता है कि भाव तथा प्रवृत्तियों से प्रभाव ग्रहण करनेवाले या अपभ्रंश की कुछ नवीन साहित्यिक परम्पराओं

१ हेमचन्द्र छन्दोजुषासन ६।१६८ ।

२ प्रबोधसूक्त बामनी - चर्यामीत कोष पृ० १६१ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिन्दी पर प्रभाव : २४५

को विकसित करनेवाले हिन्दी मुक्तककारों ने अभिव्यक्ति के स्तर पर अलङ्कारण को किस आदर्श तथा स्तर से ग्रहण किया।

अपभ्रंश के धार्मिक मुक्तकों में उपदेशात्मकता तथा खण्डन मण्डन की विशेष प्रवृत्ति थी। अतः उनमें उपमा, दृष्टांत तथा रूपक का अधिक प्रयोग किया गया। उन्हें सदैव इस बात पर ध्यान देना पड़ता था कि कहीं उनकी वाणी अलङ्कारों के प्रयोग से अस्पष्ट न हो जाय। इसीलिए उनके काव्य में अलङ्कारों का प्रयोग स्वाभाविक तथा अनायास हुआ है। रहस्यवादी तथा आत्मानुभव से संबंधित मुक्तक इसके अपवाद हैं जिनमें भावाभिव्यक्ति के लिए कवियों को उदात्त तथा शक्तिशाली भाषा की रचना के लिए प्रतीकों तथा रूपकों का प्रयोग करना पड़ा। कुछ सिद्धों तथा संतों की यह मान्यता थी कि अनाधिकारी व्यक्तियों को उनके सिद्धान्तों तथा गूढ़ नियमों से परिचित होने की आवश्यकता नहीं है। इसलिए उन्होंने कुछ ऐसे प्रतीकों का सृजन किया जिनका अर्थ जाने बिना कथ्य को नहीं समझा जा सकता। ऐसे स्थलों पर दुरुह रूपक बाँधे गये हैं जो सामान्य लोक व्यवहार से मेल न खाने के कारण उलटबांसी से लगते हैं। सूर, कबीर, तुलसी, दादू आदि ने जहाँ सामान्य जनो की चेतावनी तथा उपदेश देना चाहा है वहाँ दृष्टांतों तथा उपमाओं का खूब प्रयोग किया है।

(२) मेरो मन अनस कहाँ सुख पावै

जैसे उड़ि जहाज को पंछी पुनि जहाज पर आवै ।^१

भक्तों ने उपमा, रूपक का प्रचुर प्रयोग किया। धरनीदास कामिनी की उपमा दामिनी से और 'दाम' की उपमा फाँसी से देते हैं—

दामिनी ऐसी कामिनी, फाँसी ऐसी दाम।

धरनी दुई तैं बाँधिये, कृपा करै जो रास ॥^२

तुलसीदास मनुष्य की उपमा सूकर, स्वान से देते हैं जो भगवान् का भजन नहीं करते—

सूकर स्वान सुगाल सरिस जन,

जनमत जगत जननि-मुख लागो ॥^३

कबीर काव्य में रूपकों का सर्वाधिक प्रयोग किया गया है—

१. सं० धीरेन्द्र वर्मा : सूरसागर सार।

२. धरनीदास जी : संतबानी संग्रह, पृ० १६६।

३. वियोगी हरि : विनयपत्रिका, पृ० २११।

२४६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

अतः हम देखते हैं कि भक्तिकाव्य में औपम्यमूलक अलंकारों का प्रचुर प्रयोग मिलता है जो अपभ्रंश मुक्तकों की अलंकार-योजना के समान ही है। देह के लिए देवालय, ईश्वर से विमुक्त आत्मा के लिए मीन, संसार के लिए समुद्र, भव-जल, संसार में लीन व्यक्ति के लिए कूकर भूकर, असत्य-आभास के लिए नभ-नीर, रविकर नीर, मृग वारि, जेबरी का साँप आदि अप्रस्तुत अपभ्रंश और हिन्दी के भक्तिपरक मुक्तकों में विशेष रूप से अपनाये गये हैं। सिद्धों की प्रतीक योजना पर विचार करते समय कहा जा चुका है कि इनमें से अनेक प्रतीक तथा उपमान परंपरा से प्रचलित रहे हैं। तुलसीदास के कुछ मुक्तक पदों को उद्धृत करके अधिकांश उपमानों को प्रदर्शित किया जा सकता है—

जागु जागु जीव जड़ जोहे जग जासिनी ।

देह-गेह-नेह जानि जैसे घन दामिनी ॥

सोचत सपनेहुँ सहे संसृति सताप रे ।

बूझ्यो मृग-वारि, खायो जेबरी को सापरे ॥^१

लता तथा बेलि का रूपक सन्तों में काया के अर्थ में अधिक प्रयुक्त हुआ। कबीर ने इस काया बेली के साथ अनेक विरोधी भावों का वर्णन करके अत्यधिक चमत्कार उत्पन्न किया है। इसके माध्यम में कहीं-कहीं उन्होंने उलटवांसी ही रच दी है—

कबीर आगणि बेलि अकासि फल अणव्याघर का दूध ।

ससा सींग की घुनहड़ी, रयें बाँझ का पूत ॥४॥^२

लगता है यहाँ बेली का प्रयोग कु डलिनी के लिए हुआ है। यह बेली शरीर के निचले चक्रों में है किन्तु इसका फल आकाश ब्रह्मरन्ध्र में है। यह फल उसी प्रकार का है जैसा अनव्याई गाय का दूध शशक-शृंग का घनुष और बंध्यापुत्र का रमण करना होता है। अर्थात् इसका अस्तित्व अशरीरी होता है। महयंदिण मुनि ने 'बेलडी' का प्रयोग माया के लिए किया है। देह के लिए देवल का रूपक निम्नलिखित दोहे में प्रयुक्त हुआ—

कबीर देवल ढाँह पड्या, ईंट भई संवार ।

करे चेजारा सौं प्रीतिड़ी, ज्युं ढहै न दूजी बाद ॥^३

१. वियोगी हरि : विनयपत्रिका, पृ० ११३ ।

२. डॉ० साताप्रसाद गुप्त : कबीर ग्रंथावली, बेली को अंग, पृ० १३८ ।

३. बही, चितावणी को अंग, ,, पृ० ४१ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का जिल्प विधान और उसका हिन्दी पर प्रभाव : २४७

आत्मा के लिए प्रिया तथा परमात्मा के लिए प्रियतम का रूपक रामसिंह के एक दोहे में प्रयुक्त हुआ है। कबीर के काव्य में आत्मा रूपी प्रिया तथा परमात्मा रूपी प्रिय का संयोग-वियोग बड़े विस्तार से वर्णित किया गया है।^१

सिद्धों तथा सन्तों में रूपक साम्य

सिद्धों तथा सन्तों द्वारा प्रयुक्त रूपकों में पर्याप्त साम्य परिलक्षित होता है। कुछ उदाहरणों के माध्यम से इस तथ्य को पुष्ट किया जा सकता है—

(१) रुई धुनने का रूपक—इस रूपक का प्रयोग सिद्ध शान्तिपा ने किया है। कबीर जुलाहा थे अतः उन्होंने इस रूपक की नियोजना बड़े विस्तार से की है। कबीर के अलावा अन्य सन्तों ने भी इस रूपक को प्रयुक्त किया है जैसे—

धुन धुन डालूँ अब मन को ।
मैं धुनिया सतगुरु चरनन को ॥
मन कपास सुरत कर रुई ।
काम बिनौले डाले खोई ॥
दुई साफ धुनकी सुधि पाई ।
नाम धुना ले गनन चढ़ाई ॥^२

(२) विवाह का रूपक—इस रूपक का प्रयोग काण्हा ने चर्या १६ में किया है। कबीर ने भी विवाह का रूपक ग्रहण किया परन्तु उसमें पर्याप्त परिवर्तन मिलता है। काण्हा ने भव को पटह, निर्वाण को मादल, मन-पवन को ताल देनेवाले (वाराती) डोम्बी को बधू माना है। कबीर ने पाँच तत्त्व को वाराती राम को वर, आत्मा को बधू, इन्द्रियो को गायिका माना है।^३

(३) वीणा का रूपक—वीणापा ने चर्या १७ में वीणा के रूपक का प्रयोग किया है जिसमें सूर्य तूबी, अबधूती दडिका, चन्द्र तार, सारिका आली काली, करुणा तथा उपाय ध्वनि है। चर्या २५ में भी तन्त्री का रूपक ग्रहण किया गया है। कबीर ने भी यंत्री (जंत्री) का रूपक ग्रहण किया किन्तु उसमें काफी परिवर्तन कर दिया—

१. डॉ० माताप्रसाद गुप्त : कबीर ग्रंथावली, विरह कौ अंग, दो० ३४ पृ० १८ ।

२. शिवदयाल : संतकाव्य, पृ० ५४६ ।

३. डॉ० माताप्रसाद गुप्त : कबीर ग्रंथावली, पृ० १४७ ।

२४८ : चतुर्थ मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

जन्नी जंत्र अनूपम बाजे ।

ताका सबद गगन में गजै ॥

सुर की नालि सुरति का लूबा, सतगुरु साज बनाया आदि ॥^१

(४) शुंङिनी (सद-निर्माण) का रूपक—इसका प्रयोग चर्या ३ में किया गया है। इसमें परिशुद्धा अवधूती को कलाली, ललना रसना को दो घर, सम्पत्ति वित्त को वल्कल चूर्ण, शुक्र नाडी को नली माना है। कबीर इस रूपक का प्रयोग कुछ परिवर्तन के साथ करते हैं—

काया कलाली लाहनि करि हूँ, गुरु सबद गुड़ कीन्हां ।

भवन चतुरदस भाठी पुरई, ब्रह्म अग्नि परजारी । आदि ॥^२

(५) सुमेरु का रूपक—शबरपा ने मेरु पर्वत का रूपक मेरुदण्ड के लिए प्रयुक्त किया है। इसी पर्वत की शिखा पर शबरी वाला निवास करती है। आगे आनेवाले संतों में यह रूपक बराबर चलता रहा—

१—दादू मेरु सिखर छड़ि बोलि मन मोरा ।

राम जल बरिसै सबद सुनि तोरा ॥^३

२—कबीर तूं मेरो मेरु परबतु सुआयो ओठ गही मै तोरी ।

न तुम डोलहु ना हम गिरते रखि लीनी हरि मेरी ॥^४

(६) ताला-कुंजी का रूपक—काण्हापा ने पवन-निरोध द्वारों पर ताल लगाने के लिए कहा है—

यह रूपक नाथपंथियों से होता हुआ सन्तो तक चला आया। नाथों ने तो इसे कुम्भक खेचरी मुद्रा शब्द-योग आदि कई प्रसंगों में प्रयुक्त किया। कुछ उदाहरण द्रष्टव्य हैं—

१—ताला कुंजी गहि लागि केबारा । चोर न मुसै ज्ञान रखबारा ॥^५

२—दादू देव दयाल की गुरु दिखाई धाट ।

ताली कुंजी लाइ के खोलै सबै कपाट ॥^६

१. वही, पृ० २६३ ।

२. सं० डॉ० माताप्रसाद गुप्त : कबीर ग्रंथावली, पृ० २३४ ।

३. दादू दयाल की बानी २, पृ० १३६ ।

४. संत कबीर, पृ० १७८ ।

५. दरिया सागर, पृ० १५ ।

६. दादू दयाल की बानी १, पृ० १ ।

संतो में ताला-कुंजी के रूपक का प्रयोग अधिकतर त्रिकुटी में कुम्भक द्वारा ध्यान केन्द्रित करने के अर्थ में है। घोड़ा और चोर के रूपक भी सिद्धो और सन्तो में समान रूप से प्रयुक्त हैं।

उलटवांसी

विरोधमूलक प्रतीकों की योजना से सिद्धो के कुछ कथन उलटवांसी प्रतीत होते हैं। संत साहित्य में इस तरह की उलटवांसियों का पर्याप्त विस्तार हुआ है। कुछ उलटवांसी तो सिद्धो के बिल्कुल समान ही हैं—

बलब बियाअल गबिया बांभे।

पिटा दुहिअइ ए तिणा सांभे ॥२॥ घु ॥^१ (ढेण्डपाद)

बैल बियाइ गाइ भई बांभे।

बछरा दूभे तीन्यू सांभे ॥^२ (कबीर)

रीति-मुक्तकों में अलंकार-योजना :

हिन्दी का रीतिकाव्य कना-प्रधान काव्य है अतः उसमें भाषा को सत्यतः अलंकृत करने का प्रयत्न किया गया है। अपभ्रंश मुक्तककारों की तरह ही रीति कवियों ने परम्परित उपमानों के प्रयोग में मौलिक चमत्कार प्रदर्शित किया। कुछ चित्रों की तुलना की जा सकती है। मुख के लिए चन्द्रमा का उपमान परम्परित है। अपभ्रंश की विरहिणी नायिका दर्पण में अपना मुख इसलिए नहीं देखती कि उसे चन्द्रमा भयभीत करता। उसका मुख भी चन्द्रमा है इसलिए उसे भी देखने में भयभीत होती।^३ यहाँ कवि उक्ति वैचित्र्य के माध्यम से मुख और चन्द्रमा की समता की प्रतीति को और दृढ़ कर देता है। बिहारी ने भी इसी उपमान से ऐसी ही प्रतीति जागृत करनी चाही है—

पत्रा ही तिथि पाइये, वा घर कै चहुँ पास।

नित प्रति पून्योई रहै, आनन ओप उजास ॥^३

कवि गग ने भी इसी तरह का चमत्कार दिखाया है। चन्द्रमुखी और चन्द्रमा दोनों को देखकर राहु निश्चय ही नहीं कर पाया कि किसे ग्रसित किया जाय।

१. प्रबोधचन्द्र बागची : चर्यागीत-कोष, चर्या ३३, पृ० १०८।

२. मा० प्र० गुप्त : कबीर ग्रन्थावली, पृ० १६३।

३. बिहारी-रत्नाकर : पृ० ३६

अन्त में उसे पाश्चात्त्य करते हुए लौट जाना पड़ा ।^१ उपमानों को उपमेय में हीन दिखाने के लिए व्यतिरेक अलंकार का सहारा लिया गया । परन्तु उसमें भी कवि उक्ति-वैचित्र्य से ही काम लेता है । अपभ्रंश का कवि चन्द्रमा को छीलकर नायिका के मुख के समान बनाना चाहता है । हिन्दी में मतिराम की नायिका का मुख-सौन्दर्य चन्द्रमा के द्वारा चुरा लिया गया । ब्रह्मा ने नाराज होकर चन्द्रमा के मुख में कालिख पोत दिया और उसे रातों दिन अमरालय के चारों घूमने का दण्ड दे दिया ।^२ अपभ्रंश का कर्णिकार वय शोभा से हारकर वनवास कर लिया और रीतिकान्त में उपमान-चन्द्रमा नायिका के मुख सौन्दर्य को देखकर घिस घिसकर अपना शिर ही काला कर डाला ।

अपभ्रंश का कवि चन्द्रमा को छीलना चाहता था कवि भंजन ने उसे छील ही दिया । उसी से चन्द्रमा की छाती में छेद हो गया जो कलंक रूप में दिखाई देता है—

भंजन जू मेरे जान चन्द्रमा को छील विधि
प्यारी को बनायो मुख शोभा के विलास की ।
तादिन ते छाती छेद भयो है छपाकर के
वार पार दोखन है नीलिमा अकास की ॥^३

नेत्रों के लिए भृंग, कमल, मछली, खंजन, चकोर आदि परम्परित उपमानों का प्रयोग अपभ्रंश तथा हिन्दी दोनों में मिलता है किन्तु रीति कवियों ने चीता, कुही पक्षी, तरंग, मतंग, बटोही, किवलनुमा, रहट की घरिया आदि नवीन उपमानों का समावेश किया । अपभ्रंश में कटाक्ष के लिए चमत्कारिक उपमानों का जैसे सर, बछी आदि को ग्रहण किया गया है, रीति कवियों ने चितवन की तीक्ष्णता तथा हृदय को घायल करने की क्षमता को दर्शित करने के लिए ऐसे ही उपमानों का आश्रय लिया—

तिय कित कमनैती पड़ी दिन जिहू शौह कसान ।
चल चित वेभौ चुकति नहि बंक बिलोकनि बान ॥
लागत कुटिल कटाच्छ सर, क्यों न होहि बेहाल ।
कड़तु जिहिपहि, दुसाल करि, तर रहत नटसाल ॥^४

१. बदेकृष्ण : गद्य कवित्त, छंद १६, पृ० १५ ।

२. कृष्ण बिहारी मिश्र : मतिराम ग्रंथावली, छं० ६६, पृ० १०६ ।

३. स० मन्नालाल द्विज : शृंगार सुधाकर, छं० १४५, पृ० ३७ ।

४. बिहारी बोधिनो, दो० ७६, पृ० ३६ ।

कटि की कुशता के लिए उक्ति वैचित्र्य द्वारा सूक्ष्म से सूक्ष्म उपमानों को चुना गया। अपभ्रंश में कटि के लिए भिड़ की कमर की उपमा दी गयी तो रीति कवि उसे और भी सूक्ष्म बताया जैसे भूमि और अम्बर के बीच कोई खम्भ नहीं है वैसे लोल लोचनी के अंक में कमर नहीं है।^१

रीति काव्य में विरोधमूलक अलंकारों का भी प्रयोग मिलता—

१— या अनुरागी चित्त को, गति समुद्र नहिं कोई ।
ज्यों ज्यों बूडै, स्याम रंग, त्यों त्यों उज्जुल होइ ॥

विरह-वर्णन के संदर्भ में नायिका या नायक के विरह वर्णन में अपभ्रंश की तरह ही हिन्दी में भी अतिशयोक्ति का सहारा लिया गया है। जैसे—

धार गयो चटकि पटक नारियर गयो,
मुद्रा ओटि चांदी भइ विरह की आंच तैं ॥^२

अपभ्रंश के एक छन्द के प्रभाव को बिहारी ने किस प्रकार ग्रहण किया है—

विरहानल जाल करालिअउपहिउ कोवि बुडिडविठिअउ ।
अनु सिसिर कालि सीअल जलहु धूम्र कहन्तिहुउठिठअउ ॥^३

बिहारी का दोहा इस प्रकार है—

सुनत पथिक मुंह माह निस लुबं चलत वहि गाम ।
बिन बूभे बिनही कहे जियत विचारो बाम ॥^४

दोनों उक्तियाँ अतिशयता पर आधारित हैं। “संदेशरासक” के एक छन्द का प्रभाव रीति कवि सुन्दर के छन्द पर देखा जा सकता है—

सुन्नारहु जिम मह हिअउ पिय उक्किंल करेइ ।
विरह हुयासि दहेवि करि आसा जल सिचेइ ॥

सुन्दर ने सुनार की जगह लोहार का प्रयोग किया है। अब्दुल रहमान ने आसाजल का प्रयोग किया है सुन्दर ने दूग नीर का। सुन्दर का छन्द इस तरह है—

१. सं० नकछेद तिवारी : मनोज मंजरी, छं० २३, पृ० ७ ।

२. सं० मन्नालाल द्विज : शृंगार सुधाकर, छं० २३०, पृ० २३४ ।

३. हेमचन्द्र : प्राकृत व्याकरण, ४।४१५

४. बिहारीबोधिनी, दो० ४६८ ।

२५२ . अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उलका हिन्दी पर प्रभाव

कबहूँ बिरहागिन में तचबे कबहूँ दूध नीर में बोरि बयो ।
पिय के बिछुरे हियरा इहि काम लोहार के हाथ को लोह किये ॥^१

अप्रस्तुत योजना :

अलंकार का प्रयोग-रस-भाव व्यंजक ही है कहीं भी अलंकरण के द्वारा अभिव्यक्ति में उलझन नहीं पड़ती है। मुक्तककारों ने अलङ्करण के लिए परंपरित उपमानों को प्रयुक्त करके काव्य परम्परा से अपना संबंध अविच्छिन्न रखा तथा कुछ मौलिक उपमानों के द्वारा काव्य को अधिक प्राजल, मनोहर तथा उत्कृष्ट बनाया। यद्यपि 'काव्य परम्परा में प्रस्तुत के लिए अप्रस्तुत का विधान उपमान रूप में अभिहित होता है और इन उपमानों का ग्रहण प्रायः रूप, धर्म और प्रभाव साम्य पर है।^२ तो भी उपमान के स्थान पर यहाँ अप्रस्तुत विधान अधिक विस्तृत शब्द जान पड़ता है जिसमें उपमा पर विशेष बल नहीं पड़ता या कुछ प्रचलित उपमानों का बिंब नहीं आता। अप्रस्तुत विधान को काव्य के अन्तर्गत शिल्प-विधान की एक प्रक्रिया के रूप में ग्रहण करना चाहिए।

सादृश्यमूलक :

अप्रस्तुत विधान में कवि की दृष्टि सौन्दर्यानुभूति के बाह्य स्तर पर रहती है। वह रूप सौन्दर्य का चित्रांकन करने के लिए परम्परा तथा मौलिकता से अनेक सादृश्य मूलक अप्रस्तुतों या उपमानों को चुनकर प्रयोग करता है। अपभ्रंश मुक्तकों में परम्परा और मौलिकता का मणिकांचन संयोग मिलता है। मुख के लिए चन्द्रमा, कमल हाथ के लिए अशोक दल, बाहु के लिए दोहरा कमलनाल, पद के लिए पंकज, कुर्चों के लिए घट, आँख के लिए कमल, मीन, खंजन, मृगनेत्र आदि परंपरित उपमान हैं जिनका प्रयोग अपभ्रंश कवियों ने किया है। परन्तु इन परंपरित अप्रस्तुतों को उक्ति-वैचित्र्य के रूप में चित्रित करके इन कवियों ने अपनी अभिव्यक्ति में रमणीयता तथा रोचकता ला दी है। नायिका के स्वरो के लिए कोयल का स्वर अप्रस्तुत रूप में ग्रहण किया जाता है। विरहिणी नायिका कोयल के पंचम स्वर से भयभीत होकर कलहंस स्वरो में बोलती है। कवि उसे कलहंस स्वरो वाली कहकर भी यह व्यंजित

१. सुन्दर शृंगार, छं० १३, पृ० ७६।

२. डॉ० किशोरीलाल : रीति कवियों की मौलिक देन, पृ० ५११।

अपभ्रंश भुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिन्दी पर प्रभाव २५३

करना चाहता है कि कलकण्ठी नायिका अपनी ध्वनि से भी भयभीत है। वह दर्पण में मुख इसलिए नहीं देखती कि मुख चन्द्रमा के समान भयात्पादक हो गया है उसके अपने ही नेत्र कुसुम सर की तरह झस्त करते हैं—

परहुअपंचसवण समय मल्लं सकिर
तिभणि भणइ न क्रिय मुद्ध कलहंसगिर ।
चन्दु न दिक्खण सक्कइ जं सा राखिवयणि
दापणि मुहु न पलोअइ तिभणि मयनयणि ।^१

कहीं-कहीं परम्परा के प्रति व्यर्थ का मोह होने के कारण सौन्दर्योन्मेष में बाधा पहुँची है जैसे नायिका की कमर की उपमा भिड से देना ।^२ कुछ उपमानों को मौलिकता से रंजित करके बिलकुल नवीन रूप में प्रस्तुत किया गया है। धन्या के चंचल नेत्र मत्स्यपताका की तरह दिखाई दे रहे हैं। इससे लगता है स्तन प्रदेश पर मदन का निवास है। इस उक्ति में चंचल नेत्रों के सुपरिचित उपमान मत्स्य को मत्स्यपताका के रूप में दर्शित करके उसके आधार पर स्तन पर मदन के निवास की कल्पना अत्यधिक मार्मिक तथा प्रभाविष्णु हैं। मत्स्यपताका को यदि संस्कृत शब्दावली में बदल दिया जाय तो 'मकरध्वज' बनता है। मकरध्वज कामदेव का ही पर्याय है। (अर्थात् मकर : ध्वज : यस्य स मकरध्वजः) संस्कृत के इस शब्द को अपभ्रंश 'असझय' रूप में प्रयुक्त किया गया है। यह शब्द एक तरफ मत्स्यपताका के सामान्य अर्थ को व्योक्त करता है तथा दूसरी तरफ इसमें परपरित मकरध्वज शब्द का मर्म भी अन्तर्निहित है। इस तरह का प्रयोग कवि की काव्य-चातुरी का ही परिणाम है। संदेशरासक के कवि ने कवि की तुच्छता को मर्त्य सुख से और स्तनों की दुर्जन और सज्जन से उपमा दी है जो नितान्त मौलिक है।

साधर्म्यमूलक अप्रस्तुत योजना :

सादृश्यमूलक उपमानों के चुनाव में कवि रूपान्तर पर ही अधिक ध्यान देता है परन्तु साधर्म्यमूलक उपमान में गुणों पर विशेष ध्यान दिया जाता है। उसकी सौन्दर्य दृष्टि अपेक्षाकृत और अधिक गहराई में प्रविष्ट होती है। मृदु मन्यसमीर नायिका के अंग पर बिककदली के समान लगते हैं, अग्निबपल्लव,

१. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुासन, ४।८५।४ ।

२. संदेशरासक २।१, पृ. १५२ ।

२५२ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

कबहूँ विरहाग्न में तबवें कबहूँ दृग नीर में बोरि दयो ।
पिय के बिछुरे हियरा इहि काम लोहार के हाथ को लोह किये ॥^१

अप्रस्तुत योजना :

अलंकार का प्रयोग-रस-भाव व्यंजक ही है कही भी अलंकरण के द्वारा अभिव्यक्ति में उलझन नहीं पड़ती है। मुक्तककारों ने अलङ्करण के लिए परंपरित उपमानों को प्रयुक्त करके काव्य परम्परा से अपना संबंध अविच्छिन्न रखा तथा कुछ मौलिक उपमानों के द्वारा काव्य को अधिक प्रांजल, मनोहर तथा उत्कृष्ट बनाया। यद्यपि 'काव्य परम्परा में प्रस्तुत के लिए अप्रस्तुत का विधान उपमान रूप में अभिहित होता है और इन उपमानों का ग्रहण प्रायः रूप, धर्म और प्रभाव साम्य पर है।^२ तो भी उपमान के स्थान पर यहाँ अप्रस्तुत विधान अधिक विस्तृत शब्द जान पड़ता है जिसमें उपमा पर विशेष बल नहीं पड़ता या कुछ प्रचलित उपमानों का बिंब नहीं आता। अप्रस्तुत विधान को काव्य के अन्तर्गत शिल्प-विधान की एक प्रक्रिया के रूप में ग्रहण करना चाहिए।

सादृश्यमूलक :

अप्रस्तुत विधान में कवि की दृष्टि सौन्दर्यानुभूति के बाह्य स्तर पर रहती है। वह रूप सौन्दर्य का चित्रांकन करने के लिए परम्परा तथा मौलिकता से अनेक सादृश्य मूलक अप्रस्तुतों या उपमानों को चुनकर प्रयोग करता है। अपभ्रंश मुक्तकों में परम्परा और मौलिकता का मणिकाचन संयोग मिलता है। मुख के लिए चन्द्रमा, कमल हाथ के लिए अशोक दल, बाहु के लिए दोहरा कमलनाल, पद के लिए पंकज, कुचों के लिए घट, आँख के लिए कमल, मीन, खजन, मृगनेत्र आदि परंपरित उपमान हैं जिनका प्रयोग अपभ्रंश कवियों ने किया है। परन्तु इन परंपरित अप्रस्तुतों को उक्ति-वैचित्र्य के रूप में चित्रित करके इन कवियों ने अपनी अभिव्यक्ति में रमणीयता तथा रोचकता ला दी है। नायिका के स्वरो के लिए कोयल का स्वर अप्रस्तुत रूप में ग्रहण किया जाता है। विरहिणी नायिका कोयल के पंचम स्वर से भयभीत होकर कलहंस स्वरों में बोलती है। कवि उसे कलहंस स्वरों वाली कहकर भी यह व्यंजित

१. सुन्दर शृंगार, छ० १३, पृ० ७६।

२. डॉ० किशोरीलाल : रीति कवियों की मौलिक देन, पृ० ५११।

करना चाहता है कि कलकण्ठी नायिका अपनी ध्वनि से भी भयभीत है। वह दर्पण में मुख इसलिए नहीं देखती कि मुख चन्द्रमा के समान भयोत्पादक हो गया है उसके अपने ही नेत्र कुसुम सर की तरह वेस्त करते हैं—

परहुअपंचसवण सभय मन्तउं सकिर

तिभणि भणइ न किपि मुद्ध कलहंसगिर ।

चन्दु न दिक्खण सकइ जं सा नसिबयणि

दापणि मुहु न पलोअइ तिभणि मयनयणि ।^१

कही-कही परम्परा के प्रति व्यर्थ का मोह होने के कारण सौन्दर्योन्मेष में बाधा पहुँची है जैसे नायिका की कमर की उपमा भिड़ से देना ।^२ कुछ उपमानों को मौलिकता से रंजित करके बिल्कुल नवीन रूप में प्रस्तुत किया गया है। धन्या के चंचल नेत्र मत्स्यपताका की तरह दिखाई दे रहे हैं। इससे लगता है स्तन प्रदेश पर मदन का निवास है। इस उचित में चंचल नेत्रों के सुपरिचित उपमान मत्स्य को मत्स्यपताका के रूप में दर्शित करके उसके आधार पर स्तन पर मदन के निवास की कल्पना अत्यधिक नासिक तथा प्रभावपूर्ण है। मत्स्यपताका को यदि संस्कृत शब्दावली में बदल दिया जाय तो 'मकरध्वज' बनता है। मकरध्वज कामदेव का ही पर्याय है। (अर्थात् मकरः ध्वज यस्य सः मकरध्वजः) संस्कृत के इस शब्द को अपभ्रंश 'मसझय' रूप से प्रयुक्त किया गया है। यह शब्द एक तरफ मत्स्यपताका के सामान्य अर्थ को द्योतित करता है तथा दूसरी तरफ इसमें परंपरित मकरध्वज शब्द का मर्म भी अन्तर्निहित है। इस तरह का प्रयोग कवि की काव्य-चातुरी का ही परिणाम है। संदेशरासक के कवि ने कटि की तुच्छता को मर्त्य मुख में और स्तनों की दुर्जन और सज्जन से उपमा दी है जो नितान्त मौलिक है।

साधर्म्यमूलक अप्रस्तुत योजना :

सादृश्यमूलक उपमानों के चुनाव में कवि रूपाकार पर ही अधिक ध्यान देता है परन्तु साधर्म्यमूलक उपमान में गुणों पर विशेष ध्यान दिया जाता है। उसकी सौन्दर्य दृष्टि अपेक्षाकृत और अधिक गहराई में प्रविष्ट होती है। मृदु मलयसमीर नायिका के अंग पर विपकदली के समान लगते हैं, अभिनवपल्लव,

१. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुगमन, ४।८।५।४ ।

२. संदेशरासक २।१, पृ. १५२ ।

२५४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

कलकंठी की ध्वनि सभी तो विष धर्मी हो गये हैं।^१ साधर्म्यमूलक असङ्कार का एक उत्कृष्ट उदाहरण 'सन्देशरासक' से उद्धृत है—

सुनारह जिम भह हियउ, पिय उक्किल करेह ।

विरह हुधासि वहेवि करि, आसाजलि सिचेह ।^२

सुनार की तरह मेरा हृदय पहले प्रिय की उत्कठा उत्पन्न करता है फिर विरह की अग्नि में जलाकर आशा के जल से सींचता है ।

प्रभाव-साम्यमूलक अप्रस्तुत :

साम्यमूलक उपमानों का अन्वेषण नेत्रों की सहायता से किया जाता है किन्तु प्रभावसाम्य मूलक उपमान ढूँढने में हार्दिक सचेष्टता आवश्यक होती है । सच्चे कवि की सफलता इसी प्रकार के उपमानों की योजना में है । पथिक ने जब यह बताया कि वह खम्भात जा रहा है तो नायिका का विरह एकाएक उद्दीप्त हो उठता है क्योंकि उसका पति वही गया है । कवि नायिका की मानसिक प्रतिक्रिया को व्यक्त करने के लिए जिस अप्रस्तुत की नियोजना करता है वह कवित्व की दृष्टि से सशक्त तथा प्रभाव साम्य पर आधारित है—

एय वयण आयन्निवि तिघुम्भवयणि

ससिवि सामु दीहुन्हुउ सलिलुम्भवनयणि ।

तोड़ि करंगुलि करुण समगिर गिरपसर

जालंधरिव समीरि मुंध थरहरिय चिरु ॥^३

वह चन्द्रमुखी, कमलाक्षी मुग्धा से वचन सुनकर दीर्घोष्ण श्वास लेती हुई हाथ की उँगलियाँ तोड़कर गद्गद् शब्द करती हुई वायु प्रताड़ित बदली की भाँति देर तक थरहराती रही । उछ्वास तथा सन्नम से उसका गला रुंध गया । रोती हुई मुखवाली, कामदेव की वाणों से प्रतिभिन्न प्रिय के संयोगकालीन सुखों का स्मरण करती हुई उस विरहिणी ने किंचित तिरछी चंचल आँखों से

१. मिउमलय समीरणु अंगहि अहिणवपल्लव दिट्ठिह कलयंठीरुउ कणिहि ।

विसकंदलिसन्निह मुद्धह दूसह खणि खणि पाणंतिह मुच्छाभरु अप्पहि ॥

हेमचन्द्र : छन्दोज्जुशासन, ७।५३.१, पृ० २२५ ।

२. स० हजारी प्रसाद द्विवेदी एवं विश्वनाथ त्रिपाठी : सन्देशरासक,

२।१०८, पृ० १७१ ।

३. वही २६६ पृ० १६२

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिन्दी पर प्रभाव २५५

पथिक की ओर इस प्रकार देखा मानो धन्वा की डोरी का शब्द सुनकर त्रस्त हिरणी ने देखा हो—

ओसासंभमरुद्धसास ओरुन्नमुह
वम्सहसरपडिभिन्न सरवि पिय संगमुह ।
दर तिरच्छि तरलच्छि पहिउ जं जोइयउ
णं गुणासद् उतटिठ कुरंगि पलोइयउ ॥^१

अप्रस्तुत योजना :

रीति-मुक्तको मे अप्रस्तुत योजना सादृश्य साधर्म्य तथा प्रभाव साम्य पर की गयी है जो अपभ्रंश के समान है ।

‘सदेशरासक’ मे धूप के द्वारा हेम के गला देने का अप्रस्तुत विरहिणी के शरीर गलने के लिए सादृश्य रूप में ग्रहण किया गया है ।^२ देव ने भी इसी तरह का एक चित्र प्रस्तुत किया । नायिका की स्वर्ण-देह विरह के प्रभाव से हिम राशि हो गयी । जल्दी-जल्दी में धूप में (वियोग की उष्णता मे) गलती जा रही है जैसे धूप में बर्फ शीघ्रता से गल जाती है—

हेम की बेलि भई हिम राशि घरीक में घाम सौं जाति घुरी है ।^३

साधर्म्यमूलक :

रीतिकाल के अनेक मुक्तककारो ने साधर्म्यमूलक उपमानो के प्रयोग द्वारा अपनी अपूर्व काव्य प्रतिभा का परिचय दिया है । नववधू की वयःसन्धि को मधु और दधि तथा दूध मे ऊख के रस की मिलावट से व्यक्त किया । तारुण्य का माधुर्य तथा यौवन की निष्कलुपता व्यजित करने के लिए इन उपमानो को साधर्म्य के आधार पर स्वीकार किया गया है—

देव दुहैं बैस मिलि रूप अधिकायो मधु
मेलि दधि दूधहि मिलायो रस ऊख सों ।^४

बिहारी ने नायिका शरीर मे प्राण की स्थिति होते हुए भी अवम तिथि की तरह उमे नगण्य बताया :—

१ संपा० हजारीप्रसाद द्विवेदी : संदेशरासक २।६७, पृ० १६८ ।

२. वही, ३।१६१ ।

३. देव : सुखसागर तरंग, छं० ५६६ ।

४. सुखसागर तरंग, छं० ३६३ ।

२५६ · अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

गनती गनिबे ते रहे छतहूँ अछत समान ।

अब अलि ये तिथि औस लौ परै रहौ तन प्रान ॥^१

प्रभाव-साम्यमूलक :

रीति काव्य में प्रभाव-साम्य के आधार पर अप्रस्तुतों की नियोजना बड़ी सूक्ष्म है । बिहारी की गोपी का कृष्ण के प्रति जो मानसिक लगाव था वह पानी में घुले लवण की तरह अविभाज्य है—

कीनेहू कीटिक जतन अब कहि काँड़ कौन ।

भो मनमोहन रूप मिलि पानी में को लोन ॥^२

जिम लोण बिलिज्जइ पाणिएहि तिम धरिणि लइचित्त ।

समरस जाइ तबखणे जइ पुणु ते सम णित ॥^३

प्रतीक योजना :

अपभ्रंश मुक्तको में अधिकतर रूढ उपमानों या नवीन उपमानों को अप्रस्तुत रूप में अधिकतर उपमेय उपमान दोनों की उपस्थिति के साथ प्रयोग किया गया है । प्रतीक-योजना की दृष्टि से सिद्धों द्वारा रचित मुक्तक ही विशेष रूप से महत्वपूर्ण हैं । उनके यहाँ सिद्धों द्वारा प्रयुक्त प्रतीकों में कोई नियम या एकरूपता नहीं है । अधिकतर प्रतीकों को किसी न किसी सादृश्य के आधार पर ही ग्रहण किया गया है । यह सादृश्य बाह्य रूप से सर्वत्र स्पष्ट नहीं है ।

विभिन्न जाति की नारियों के प्रतीक :

सिद्धों ने अनेक जाति के स्त्रियों को प्रतीक रूप में ग्रहण किया है । नारी को प्रतीक रूप में ग्रहण करने में उनकी मुद्रा, मैथुन की मान्यता प्रतिबिम्बित होती है । सिद्ध शबर ने शबरी को नैरात्मा का प्रतीक माना । चूँकि नैरात्मा सहस्रार चक्र के मेरुशिखर पर स्थित है और शबरी जाति की स्त्रियाँ भी विन्ध्य के शिखरों पर रहती हैं । शबरपाद त्रिधातु की पलंग, या महासुख की शय्या पर उस शबरी बाला को पकड़कर रमण करना चाहते हैं ॥^४

१. बिहारी-बोधिनी, दो० ५३१ ।

२. बिहारी-बोधिनी, दो० १७७ ।

३. सपा० प्रबोध चन्द्र बागची चर्यागीति कोष, दोहा ३२, पृ० १६६ ।

४. ऊँचा ऊँचा पावत तहि बसइ सबरी बाली ।

भोरमि पीच्छ परहिण सबरी गिवत भुज्जरी माली ॥१॥

+

+

+

तिय धाउ खाट पडिला सबरो महासुखे सेजि छाइली ।

सबरो भुज्ज नैरामिण दारी पैम्ह राति पोहाइली ॥३॥

बागची चर्यागीति कोष पृ० ६२ ।

योगिनी :

योगी नाम की एक जानि होती है जिसकी स्त्री योगिनी है। सिद्ध योगी (योग सम्बन्धी) प्रज्ञा को योगिनी भी कहता है ताकि उससे अधिक से अधिक निकटता स्थापित कर सके।^१

डोम्बी :

डोम्बीपा ने अपनी एक चर्या में गंगा-यमुना के बीच से पार कराने वाली अवधूतिका नाड़ी के लिए डोम्बी प्रतीक का विधान किया है। एक अन्य चर्या में काण्हा ने डोम्बी को परिशुद्धावधूती के प्रतीक रूप में ग्रहण करके कई प्रतीकों को एक साथ प्रयुक्त किया।^२ डोम्बी (डोमिनी) भी अछूत तथा निम्न जाति की स्त्री है जिसे अस्पृश्यता के कारण नगर या बस्ती के बाहर बसने दिया जाता है। ब्राह्मण के लड़के उसका स्पर्श बिलकुल नहीं करते। इसी सामाजिक तथ्य को प्रतीकार्थ रूप में ग्रहण किया गया है। ब्राह्मण लड़का ऐसे योगियों का प्रतीक है जो अवोध होने के कारण परिशुद्धा अवधूती का स्पर्श करने में असमर्थ है। काण्हा कापालिक है अतः वह इस नैरात्म योगिनी को छू सकता है।^३

मातंगी :

प्रमत्त मातंगी का भी प्रयोग डोम्बी नैरात्मा के लिए हुआ है। गंगा-यमुना या ललना रसना नाडियों को छोड़कर अवधूती (मातंगी) को ग्रहण करना ही महामुद्रा की सिद्धि है।

चंडाली :

भुसुक स्वयं बंगाली बनकर वायु रूप अपरिशुद्धा अवधूती को ग्रहण करते हैं—

१. संपा० प्रबोध चन्द्र बागची : चर्यागीति कोष, ध्रुवपद, पृ० १२।

२. गंगा-जलना माझें रे बाहइ नाइ।

तहि बुड़िली मातङ्गीपोइआ लीले पार करेइ ॥

बागची : चर्या० १४, पृ० ४७।

३. वही : चर्या० १०, पृ० ३२।

२५६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

आजि भुसु (कु) बंगाली भइली ।

णिअ घरिणी जण्डाली लेली ॥^१

परम्परा से गृहीत प्रतीक :

सिद्धो ने बहुत से ऐसे प्रतीकों को ग्रहण किया है जो अनेक दार्शनिक मतों में प्रचलित थे। विज्ञानवादी ग्रंथों में जिन अप्रस्तुतों तथा उपमानों के द्वारा तथ्यता तथा विज्ञप्ति मात्रता का सिद्धान्त समझाया गया है उनमें से बहुत से अप्रस्तुत ज्यों का त्यों सिद्धों के साहित्य में मिलते हैं^२ उदाहरण के तौर पर भुसुकपा द्वारा प्रयुक्त गरु मरीचिका, गन्धर्व नगरी, रज्जु में सर्प, दर्पण में प्रतिबिम्ब, वन्ध्यापुत्र, बालुका का तेल आदि लिये जा सकते हैं। विज्ञानवादी चिन्तन के खण्डन में शंकराचार्य ने ऐसे उपमानों का इस्तेमाल किया है। दर्शन के अन्य सम्प्रदायों में संसार तथा माया को निदर्शित करने के लिए ऐसे ही उपमान प्रयुक्त हुए हैं। कुछ प्रतीक योगाचार की 'ज्ञाण' साधना से प्राप्त किये गये हैं। डॉ० धर्मवीर भारती ने इन प्रतीकों के स्रोत का बड़ा विशद तथा खोजपूर्ण विवेचन प्रस्तुत किया है।

पारिवारिक तथा सामाजिक प्रतीक :

शब्दों की समता के आधार पर कुछ पारिवारिक क्षेत्र से प्रतीकों को चुना गया जैसे सास, बहू, पड़ोसी, अतिथि (आवेशी) हाड़ी आदि। इसमें श्वास तथा सास और अवधू और वधू में शाब्दिक साम्य भी है।

पशु तथा अन्य जीव-जन्तु से सम्बन्धित प्रतीक :

चूहा, बलद, गयंद, गाय, हरिणी, पिटा, मेढक, सर्प आदि इस तरह के प्रतीक हैं। इन प्रतीकों को धर्म-साम्य के आधार पर चुना गया है। वैसे सामान्य रूप से यह धर्म साम्यता परिलक्षित नहीं होती। अँधेरी रात का चूहा भय में लीन बद्ध अज्ञानी चित्त के प्रतीक रूप में प्रयुक्त हुआ है। चूहा आधी रात के समय घर में विहार करता है और खाद्य-वस्तुओं को खाता तथा नष्ट करता है। चूहे को गृह-स्वामी पकड़ पाता है तो मार डालता है। वैसे उसका पकड़ पाना आसान नहीं होता। बद्ध चित्त भी अज्ञानान्धकार में विचरण करता रहता है तथा रूपादि विषयों में आसक्त होकर उनका भोग करके अमृत

१. प्रबोध चन्द्र बागची : चर्यागीति, पृ० ४६।

२. डॉ० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य पृ० २७१

तत्त्व को दूषित बना देता है। योगी जो देह रूपी घर का स्वामी है साधना से इस चित्त की गतियों को नष्ट कर देता है। चूहे तथा चित्त में इसी समानता के कारण चूहे को चित्त के प्रतीक रूप में ग्रहण किया गया।^१ चित्त को हरिण भी कहा गया है जो अपने भोलेपन तथा अज्ञान के कारण कालपाश में आसानी से उलझ जाता है।^२ यही चित्त जब विषयों से मुक्त हो जाता है तो इसमें अपूर्व शक्ति आ जाती है। यह महासुख रूपी कमल चक्र में प्रवेश करके महारस का पान करने लगता है। कवि इस मुक्त मन के लिए मत्त गजेन्द्र का रूपक चुनता है जो उसकी शक्ति तथा कमल के साथ उसके सहज संबंध को द्योतित करता है। बलद, घड़ियाल, कच्छपी, गाय, पिटा आदि का प्रयोग विरोधमूलक धर्मों पर आधारित होने के कारण चमत्कारिक अधिक हैं। बलद, दुलि, कुम्भीर (घड़ियाल) ऐसे शब्द हैं जो द्वयर्थक भी हैं—बलद-बल देनेवाला, बैल, कुम्भीर, कुम्भक योग में निष्णात तथा घड़ियाल, दुलि-दयाकार जिसमें लीन हो जाय ऐसा कमल।

संगीत तथा वाद्य सम्बन्धी प्रतीक :

चर्या १७ में वीणापा ने वीणा के प्रतीक को ग्रहण किया है, वह कहते हैं कि उन्होंने एक नये किस्म की वीणा बनायी है। इस वीणा में सूर्य तुम्बी है और शशि तन्त्री है। अवधूती दण्डी है जो बिना आहत हुए ही ध्वनि उत्पन्न करती है। इस ध्वनि को सुनकर आली और काली नामक गजेन्द्र समरस में प्रवेश करते हैं। साधक नृत्य करता है और योगिनी गाती है। यही बुद्ध का नाटक है। वीणा हेरुक वीणा के रूप में कल्पित की गयी है।

व्यावसायिक प्रतीक :

शान्तिपा चित्त को अणु से भी अणुतर करने के लिए कपास धुनने के रूपक का प्रयोग करते हैं।

सामान्य-जन-जीवन से गृहीत प्रतीक :

सिद्धों में बहुत से लोग समाज के साधारण वर्ग से सम्बन्धित थे। इसीलिए उन्होंने बहुत से प्रतीकों तथा अप्रस्तुतों का चयन सामान्य जीवन से किया। सास के सो जाने पर प्रणय अभिसार के लिए जाने की प्रक्रिया

१. प्रबोधचन्द्र वागची : चर्यागीति कोष, चर्या २१, पृ० ७१।

२. वही, चर्या ६, पृ० १६।

२६० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

तत्कालीन सामन्ती पारिवारिक मर्यादा से ग्रहण की गई है। शतरंज का खेल, नौका, घाट, पुल, लकड़ी चीरना, रुई धुनना, आदि सामान्य जीवन से ही चुने गये हैं। मद्य-विक्रेता नारी जिसे अवधूती का प्रतीक माना गया है तत्कालीन समाज की ही देन है। प्रतीक योजना अपभ्रंश मुक्तक काव्य के अन्तर्गत सिद्धों के काव्य में जितनी विस्तृत है उतनी ही सन्त काव्य में भी।

शरीर के लिए :

तरुवर, देवालय, नगरी नौका आदि अप्रस्तुतों का प्रयोग अपभ्रंश तथा हिन्दी में समान रूप से हुआ है। कुछ उदाहरण प्रस्तुत हैं—

काआ तरुअर पंच वि डाल—चर्या० १

तरुवर एक अनन्त डार साखा पुहुप पत्र रस भरीआ ॥^१

हत्थ अहुट्ट जु देवल, तहि तिव सतु मुणेइ।

कबीर देवल ढहि पड्या, ईट भई संवार ॥

तरुवर को सहज तत्त्व तथा सृष्टि विस्तार के प्रतीक रूप में भी ग्रहण किया गया है। जैसे—

सहज महातरु करिए तेलोए—चर्या ४३

सहज मुनि इकु खिरवा उपजा धरती जल हक सोखिआ।^२

मन के लिए :

करहा, मूषक, मेढक, बैल, मृग, कपास, आदि उपमानों तथा प्रतीकों को जैन (करहा, मृग, गज) सिद्ध तथा हिन्दी के सन्त कवियों ने समान रूप से अपनाया है। जैसे—

एमइ करहा पेबलु सहि विअरिअ महं पडिहाइ।^३

न्युनि जिमाउं अपनो करहा, द्वार मुनिस की डारी रे ॥^४

मन करहा भव बनि मा खरइ तदि विष बेल्हरी बहुत।

चर्या २१ में मूषक मन का चित्रण मिलता है। कबीर ने भी 'मूसा' का प्रयोग इसी अर्थ में किया है—

१. सन्त कबीर, पृ० १८१।

२. सन्त कबीर, पृ० १८१।

३. सं० राहुल सांकृत्यायन : दोहा कोश, पृ० १४।

न्दरदास कबीर-ग्रन्थावली पृ० १४७

मुसा बैश बांवि में लारे सांपणि खाई^१

हंस :

चित्त, पवन, प्राण के लिए हंस का रूपक अपभ्रंश तथा हिन्दी में बहुत प्रिय रहा। शुद्धात्मा के लिए श्वेत हंस बड़ा उपयुक्त उपमान है भी—

णिय मणि निम्मलि नाणियह निवसइ देउ अणाइ ।

हंसा सरवरि खीणु जिय महु एहउ पडिहाइ ।^२

कहै कबीर स्वामी मुख सागर हंसाहि हंस मिलाहुने ।

अन्य रूपकों तथा प्रतीकों ने अज्ञानी के लिए अन्धा व्यक्ति इड़ा पिगला के लिए गंगा यमुना देह स्थित चक्रों के लिए कमल, वासनात्मक मन के लिए चोर, माया के लिए ननद, वज्र कपाट के लिए दशम द्वार, इन्द्रियों के लिए गाय, मन के लिए बैल, कुडलिनी के लिए भुजग, माया के लिए हरिणी, ज्ञान के हरिण मांस, शून्य ज्ञान के लिए सोना आदि का प्रयोग सिद्धो तथा सन्तो में समान रूप परिलक्षित होते हैं।

शब्द-साधना :

अपभ्रंश मुक्तक अधिकतर अकृत्रिम है तथा भावों को बिना किसी शब्द जाल के व्यक्त करने में समर्थ हैं। मार्मिक वचनों में शास्त्रीयता का आग्रह बहुत कम है। शब्द-लय तथा सौन्दर्य की वृद्धि के लिए ह्रस्व को दीर्घ और दीर्घ को ह्रस्व कर दिया गया है। जैसे प्रवास को पावास, सहार का साहार हाल को झल कही-कही साधारण व्यंजन को द्वित्व बना दिया गया—तुसार को तुस्सार :

हुउ किय निस्साहार पहिय साहार बन ।

अपभ्रंश मुक्तककारों को शब्द-शक्ति की भी पूरी पहचान थी। उन्होंने शब्दों के अभिधात्मक प्रयोग में ही सौन्दर्य तथा आकर्षण उत्पन्न किया गया है। कथन की विशेष भंगिमा ही उन शब्दों में नया भाव भर देती है। 'संदेश-रासक' की नायिका अपने प्रियतम को खल, पापी, शबर, कापालिक आदि शब्दों से संबोधित करती है। इन संबोधनों में नायिका का खीझ भरा प्यार आवेष्टित है। विरहिणी नायिका कहती है कि जिसे लोगों ने झूठा नाम दे रखा है वह अशोक (शोक

१. वही, पृ० १४१ ।

२. परमात्म प्रकाश—प्रथम महाधिकार, पृ० १२२ ।

२६२ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

रहित करनेवाला) आधे क्षण भी शोक नहीं हरता । कन्दर्प दर्प पूर्व अंगों को संतप्त करता है । सहकार (सहायता करनेवाला) अंगों को सहारा नहीं देता—
शब्द योजना में नाद सौन्दर्य भी समाहित हो गया है—

जसु नामु अलिक्कउ कहइ लोउ
णहु हरइ खणद्ध असोउ सोउ ।
कंदप्पि दप्पि सतबिय अंगि
साहार णाहु ण सहार अंगि ॥^१

बिम्ब-योजना :

बिम्ब अपेक्षाकृत आधुनिक आलोचना का शब्द है जो पाश्चात्य काव्य-समीक्षा के Image (इमेज) का अनुवाद है । प्राचीन काव्यों में बिम्बों का विधान तो पाया जाता है परन्तु काव्य-शास्त्रीय ग्रंथों में इसे इस नाम से ग्रहण नहीं किया गया इसके लिए उपमा, रूपक आदि शब्द ही प्रचलित थे । मनो-वैज्ञानिकों ने बिम्ब पर बड़े विस्तार से विचार किया है । थार्नडिक ने बिम्ब को वस्तुओं, गुणों और दशाओं का अनुभव माना है जो उपस्थित नहीं है ।^२ किन्तु काव्यात्मक बिम्बों में साधारणतः ऐसा ज्ञात होता है कि ये शब्दों द्वारा निर्मित चित्र हैं । किसी रूपक तथा उपमा द्वारा ऐसे शब्द-चित्र निर्मित किये जा सकते हैं । ऐसे शब्दों अथवा पंक्तियों द्वारा भी शब्दों के ये चित्र निर्मित होते हैं जो बाह्य स्तर पर मात्र वर्णनात्मक प्रतीत होते हैं ।^३ काव्य-बिम्ब की परिभाषा इस प्रकार दी जा सकती है 'काव्यात्मक बिम्ब अदम्य भावना सम्पृक्त ऐसे शब्द चित्र है जिनमें ऐन्द्रिक ऐश्वर्य निहित है और जिनके प्रभाव स्वरूप आनन्द की उत्पत्ति होती है' ^४ स्केल्टन ने अपनी पुस्तक 'दी पौइटिक पैटर्न' में बिम्बों का बड़ा विस्तृत विवेचन किया है । इस विस्तृत विवेचन से स्पष्ट है 'काव्यात्मक बिम्बों की परिधि में उपमा तथा रूपक स्वतः समाहित हैं ।'^५ बिम्ब योजना का एक उदाहरण दर्शनीय है—

१. स० हजारि प्रसाद द्विवेदी एवं विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेश रासक । ३।२११ ।

२. थार्नडिक : एलीमेन्ट्स आफ सायक्लोजी—पृ० ४३ ।

३. प्रो० अखौरी ब्रजनन्दन : काव्यात्मक बिम्ब पृ० ५५ ।

४. वही, पृ० ५६ ।

५. बिम्ब प्र० ७८

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिन्दी पर प्रभाव : २६३

निशाकर विरही जनो को भय उत्पन्न करता है। चन्द्रमा से भय होना यह लोकमान्य सत्य नहीं प्रनीत होता। कवि मत्तमातंग के विजृम्भित का बिम्ब प्रस्तुत करता है। वह मत्तमातंग के पूरे चित्र को चन्द्रमा पर आरोपित कर देता है ताकि बिवात्मक अस्पष्टता समाप्त हो जाय—

पयडिअसंछणमय लेहिण उल्लासिअ करदंडिण ताराहरणिण निसिअरिण ।
उअ नीसकिण सउ विरहिणि जणहु जणिज्जइ असनु मत्तमायंगविअंभिइण ॥^१

प्रिय के विरह में नायिका की दशा को व्यजित करने के लिए एक कापालिनी का बिम्ब नियोजित किया गया—

तुय समरंत सभाहि मोहु विसमदिठ्यउ
तहि खणि खुवइ कवालु न वाम करदिठ्यउ ।
सिज्जासणउ न मिल्हउ खण खहंग लय
कावालिय कावालिय तुय विरहेण किय ॥^२

कवि का उद्देश्य प्रेम की अनन्यता दिखाना था। नायिका खीझकर उसे कापालिक कहती है लेकिन वह अपने को भी कापालिनी के रूप में देखती है। यहाँ दो चित्र स्पष्ट हैं एक हाथ पर शिर रखे चारपाई पर एक करवट चुपचाप लेटी नायिका का है दूसरा हाथ में खोपड़ी लिए सिद्धासन पर समाधिस्थ बैठी कापालिनी। दूसरे बिम्ब को पहले पर आरोपित किया गया है क्योंकि कापालिक की प्रियतमा या पत्नी कापालिनी ही हो सकती है अन्य नहीं। हर स्थिति में प्रेम की एकरूपता, तल्लीनता लक्षित करने के साथ-साथ नायिका की दशा का चित्र प्रस्तुत करने में यहाँ दूसरे बिम्ब का विधान हुआ है। इसी तरह पावस के चित्रण में कवि ने एक धवलागी वासक सज्जा, निमीलित नेत्रों वाली, कौस्तुभ वस्त्र से आच्छादित समागम के लिए उत्कंठित सिहरती हुई नायिका का बिम्ब प्रस्तुत किया है।^३ चूँकि पावस का सपूर्ण वातावरण मूर्त तथा चाक्षुष-प्रत्यक्ष है, नायिका के रूप में पृथ्वी को देखना, फ्लेप के द्वारा दूसरे चित्र का विधान कवि के शृंगारिक दृष्टि का परिचय देता है। विरहिणी

१. हेमचन्द्र : छन्दोजुशासन ७।५६।१।

२. सं० हजारी प्रसाद द्विवेदी एवं विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेशरासक २।८६।

३. वही—३।१४३।

२६४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

नायिका जब पृथ्वी हरी नायिका को अपने प्रिय से मिलते देखती है तो उसे कितनी ईर्ष्या होती, और अपने दुर्भाग्य पर कितनी चिन्ता। इन भावों की व्यंजना पावस को परम्परित ढंग से विरह-उद्दीपक रूप में चित्रित करके नहीं किया जा सकता था। कवि नायिका के मुख और कवरीबन्ध की सौन्दर्यानुभूति को रूपायित करने के लिए शशि और राहु के मल्ल युद्ध का एक बिम्ब योजित करता है किन्तु भ्रमर कुल की तरह काले-काले बालों के लिए अमूर्त्त की मूर्त्त में कल्पना करके ऐसी बिम्ब योजना की गयी जो सौन्दर्यान्मेष में सफल है—

मुह-कबरि-बन्ध तहे सोह धरहि ।
मल जुझु ससि राहु करहि ॥
तहे सहहि कुरल भ्रमर उल तुलिअ ।
न तिमर डिम्भा : क्रीडन्ति मिलिता :^१

विरहिणी नायिका प्रिय के विरह में किलकती हुई थक गई जैसे थोड़े जल में छटपटाती मछली। छटपटाती मछली के बिम्ब से नायिका की वेचैनी, तडफा-डाहट, व्यग्रता, अस्थिरता स्पष्ट हो जाती है—

पिउ हउँ थक्किय सयलु बिणु तुह बिहरागि किलंत ।
थोडइ जलि जिम मच्छलिय तल्पोबलि करंत ॥

बिना अलंकार की सहायता के अनेक क्रियाओं का एक साथ प्रयोग करके अपभ्रंश कवियों ने पूर्ण स्थिति का चित्र प्रस्तुत कर दिया है। उसे भी बिम्ब योजना का एक ढंग माना जा सकता है—जैसे गर्जनशील घन मर्दल के समान बजते हैं नभतल में नवीन चंचल बिजली नृत्य करती है। मयूर गाते हैं। इस संगीत से पावस लक्ष्मी युवकों के मन को आकुल कर लेती है—

वज्रहि गज्जिरधण महल नच्छहि
नहयलअंगणि नव चंचल बिजुल ।
गारहि सिहि इअ संगीअउ पाउस लच्छिहि
करइ जुवाणह मण आउल ॥^२

१. हेमचन्द्र : अपभ्रंश व्याकरण पृ० ३८ ।

२. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ७।४३.१ ।

चर्यापदों में आन्तरिक साधना तथा अमूर्त भावों को मूर्त बिंबों द्वारा समझाया गया है। नाव, चूहा, वीणा वादन, हाथी, हिरण आदि प्रतीकों को विस्तृत रूप से चित्रित करते हुए बिंब विधान किया गया। चर्या ३ में कान्हू कहते हैं कि उन्होंने त्रिशरणों की नाव बनाया और आठ दिव्य शक्तियों पर अधिकार कर लिया। मध्य सागर की अनेक तरंगों को सहते उन्होंने भवसागर पार कर लिया। पाँच तथागत ही पतवार हैं और चित्त वर्णधार है शून्यता मार्ग है। इस प्रकार उन्होंने करुणा रूपी द्वीप को प्रस्थान किया।^१

इसी तरह का बिंब विधान सरहू द्वारा रचित चर्या ३८ डोन्वी रचित चर्या १४ में पाया जाता है। कम्बलपाद करुणा रूपी नाव में सोना भरकर एक व्यापारिक नौका का बिंब प्रस्तुत करते हैं। साधर्म्य के आधार पर चूहे के रूप में चंचल चित्त की समस्त वृत्तियों को कल्पित करके अदृश्य तथा अमूर्त चित्त जो भावना मात्र है को रूपायित करने में सिद्ध-कवि सिद्धहस्त दिखाई देते हैं।^२ वीणावा ने वीणा के बिंब द्वारा ध्वनि, नृत्य, गीत आदि के साथ बुद्ध नाटक का चित्र साकार कर दिया है।^३ चर्यापदों में अधिकांशतः प्रतीकों को शब्द रूप में ही नहीं ग्रहण किया गया है बल्कि उनको गति तथा सजीवता प्रदान की गयी है।

हिन्दी के भक्तिकाव्य में ठीक इसी तरह के मूर्त बिंबों के विधान के द्वारा अमूर्त भावों को मूर्त किया गया है। कबीर शराब वितरक नारी रुण्डिनी को न ग्रहण करके शराब (महारस) निर्माण को भी बिंब रूप में वर्णित करते हैं।^४ उन्होंने मृग को पंचेन्द्रियों के रूप में ग्रहण करके उन्हें शरीर रूपी खेत को उजाड़ने वाले रस लोभी के रूप में वर्णित किया।

जतन बिन मृगनि खेत उजारे ।

टारे टरत नही निस बालुरि, बिडरत नही बिडारे ॥

अपने-अपने रस के लोभी करतब न्यारे-न्यारे ।

अति अतिमान बढ़त नही काहू बहुत लोग पचि हारे ॥

१ प्रबोधचन्द्र बागची : चर्यागीति कोष, चर्या १३ ।

२. प्रबोधचन्द्र बागची : चर्यागीति कोष, चर्या ११ ।

३. वही, चर्या १७ ।

४. सं० माताप्रसाद गुप्त : कबीर ग्रंथावली, पृ० २३४ ।

२६६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

बुधि मेरो किरपी गुरु मेरो बिभुका आविर दोइ रखवारे ।

कहे कबीर अब खान न दैहूँ बरिया भली संभारै ॥^१

कबीर के काव्य में सिद्धों द्वारा प्रयुक्त समस्त बिंबों का किसी न किसी रूप में अवतरण हुआ है किन्तु उन्होंने बहुत से नये बिंबों का भी सृजन किया है—

संतो भाई आई ज्ञान की आँधी रे

भ्रम की टाटी सबै उड़ानी माया रहै न बाँधी रे ॥^२

आत्माराम को हिंडोलना पर झुलाते हैं। वह प्रेम भक्ति का हिंडोला है। चंद्र और सूर्य उसके दो खम्भे हैं उसकी डोरी बंकनाल के भीतर स्थित चक्र नाड़ी है।^३

रीति तथा भक्तिकाव्य में रूपक तथा उपमा के माध्यम से बिंब विधान किया गया है। रूप-वर्णन के चित्र को प्रस्तुत करने के लिए बिहारी ने जल चादर का बिंब प्रस्तुत किया है—

सहज सेस पंचतोरिया पहिरत अति छवि होति ।

जलचादर के दीप लौं, जगमगाति तन-ज्योति ॥^४

नववधू के आलिगन के लिए उत्सुक नायक की गोद से वह निकल भागती है। नायक उसे बार-बार पकड़ने की चेष्टा करता है। देव ने इसके लिए पारे की मोती का बिंब प्रस्तुत किया जो छूने का प्रयत्न करने पर बिखर जाता है—

चीकने चलेई जात अंग लगे अगिरात गाढ़े गहे ठहराति गूढ़ ह्वै ढरति है ।
बिमल दिलास ललचावति लला को चितै रौचत इतै को और उतही सरति है ॥^५

गोपी ने कृष्ण के रूप-छवि को जब से निहारा उसके नेत्र कृष्ण के प्रति विशेष स्नेह हो जाने के कारण आँसू से भरे रहते हैं और उनमें से सदा आँसू ढलकते रहते हैं। यह क्रिया निरंतर चलती रहती है। कवि इसके लिए रहट घरी का बिंब प्रयुक्त करता है जो बिलकुल मौलिक है—

१. वही, पृ० ३७६ ।

२. माताप्रसाद गुप्त : कबीर ग्रंथावली, पृ० १५४ ।

३. वही, पृ० १५५ ।

४. बिहारी रत्नाकर, दो० स० ३४० ।

५. देव "छ० ५ पृ० ३६

हरि छवि जल जब तै परै, तब तै छिनु बिछुरै न ।

भरत ढरत बूड़त तरत, रहदधरो लौ नैन ॥

अपभ्रंश के कवियों ने शरद तथा पावस के चित्रण में लक्ष्मी का बिम्ब विधान किया तथा केशवदास ने वर्षा को हर्षित कालिका के रूप में देखा । एक तरफ वर्षा ऋतु दूसरी तरफ कालिका दोनों का अलग-अलग चित्र विधान होने के कारण दोहरी बिंब योजना स्पष्ट हो जाती है—

मोहैं सुर चाप चारु प्रमुदित पयोधर,

भूषन जराय जोति तड़ित रलाई है ॥

दूरि करो सुख मुख सुखमा ससो की नैन

अमल कमल दल दलित निकार्ई है ।

+

+

+

+

+

+

अंबर बलित मति मोहैं नीलकण्ठ जू की,

कालिका कि वरषा हरषि हिय आई है ॥१८॥^१

मन संसार में इधर-उधर भटकता रहता है किन्तु वह तृप्त नहीं होता उसकी तृष्णा संसारिक विषय वासनाओं से बुझती नहीं है । कवि इसके लिए मृग-जल का बिंब प्रस्तुत करता है । मृग कल्पना मात्र से जल की तलाश में रहता है मन भी भ्रम में विलास का अनुभव करता है यह अस्थायित्व तथा क्षणिकता स्वप्न सुख से सिद्ध की गयी ।^२

सिद्धों ने भी मृग-जल तथा स्वप्न को त्रिविध रूप में ग्रहण किया । दोनों में पर्याप्त साम्य है । सुन्दर ने एक नारी का रूप-चित्र सघन बन मानकर प्रस्तुत किया है जो कवि के विराग-पूर्ण अनुभवों को अभिव्यक्त करता है । लौकिक कवि एक नारी को सुख का सार समझता है परन्तु विरागी भक्त राक्षसी—

कामिनी की तनु मानु कहिये सघन बन ।

वहाँ कोऊ जाय सो तौ भूलै ही परतु है ।

कुंजर है गति कटि केहरो को भय जायै ।

बेनी काखी नागिनीऊ फन कूँ धरतु है ।

कुच हैं पहार जहाँ काम चोर रहै तहाँ ।

साधि के कटाच्छ बान प्राण कूँ हरतु है ।

१. रीतिकार्य नवनीत, कविप्रिया, पृ० १६ ।

२. हिंदी के कवि और काव्य-भाग २, दाढ़, पृ० १०१ ।

२६८ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

गुन्वर कहत एक और डर जामें आती ।

राख्यसी बदन खाँउ खाँउ ही करतु हे ।^१

रीति कवि बिहारी ने अनेक क्रियाओं के प्रयोग के द्वारा भी चित्र योजना करके विव-विधान करने का स्तुत्य प्रयास किया है—

कहत, नहत, रीभत, बिभत, मिलत, खिलत, लजियात ।

भरे भौन मा करत है नैनन ही सब बात ॥^२

अपभ्रंश मुक्तकों का छन्द विधान :

दोहा—उपलब्ध मुक्तकों में दोहा छन्द का सर्वाधिक प्रयोग हुआ है । यह अपभ्रंश का निजी छन्द है । परम्परा की दृष्टि से यह पर्याप्त प्राचीन है, सबसे प्राचीन प्राकृत दोहा ‘विक्रमोर्वशीयम्’ के चतुर्थ अंक में मिलता है ।^३ आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने इस छन्द के विषय में लिखा है—“दोहा वह पहला छन्द है जिसमें तुक मिलाने का प्रयत्न हुआ और आगे चलकर एक भी अपभ्रंश-कविता नहीं लिखी गई जिसमें तुक मिलाने की प्रथा न हो ।^४ दोहा छन्द जैसे पाठ्य छन्द है परन्तु इसकी गेयता के भी प्रमाण उपलब्ध होते हैं । ये प्रमाण बौद्ध परम्परा तक ही सीमित हैं । साधना-माला में बुद्ध-कपाल की साधना में चार दोहों की एक वज्र गीति का उदाहरण मिलता है ।^५ हेमचन्द्र की साक्षी के अनुसार संस्कृत में भी दोहे का प्रयोग होता था^६ कहीं-कहीं दोहे के लिए गथा का भी नाम दे दिया गया है । ‘साधनमाला’ में एक दोहे के सम्बन्ध में ‘इयंगार्यां च स्मरित’ कहा गया । ‘प्राकृत पैगलम्’ के अनुसार इसके विषम चरणों में तेरह और समचरणों में ग्यारह मात्राएँ निबद्ध होती हैं । तुक व्यवस्था समचरणों में ही होती है । ‘प्राकृत पैगलम्’ में इनकी सांख्यिक गण व्यवस्था विषम चरणों में ६+४+३ और समचरणों में ६+४+१ मानी गई है । इस प्रकार दोहा के समपादांत में लघु पाया जाता है तथा इसके पूर्व का

१. हिन्दी के कवि और काव्य : भाग २—सुन्दरदास, पृ० १२० ।

२. रीतिकाव्य-नवनीत—बिहारी-सतसई, दो० २३, पृ० ३४ ।

३. डॉ० धर्मवीर भारती : सिद्ध साहित्य, पृ० २६३ ।

४. डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी : हिन्दी साहित्य का आदिकाल, पृ० ६३ ।

५. साधनमाला, पृ० ५०१ ।

६. हेमचन्द्र छन्दोज्ञानासन ६० की वृत्ति

चतुष्कल सदा गुर्वन्त होता है। इससे यह स्पष्ट है कि दोहा के समचरण जगणांत (। ५ ।) या तगणांत (५ ५ ।) होने चाहिए। इन दोनों भेदों में जगणांत समपाद वाले अधिक दांहे प्रयुक्त हुए हैं। 'प्राकृत-पैगलम्' ने ऐसे दोहों को चाडाल कहा है जिनके विषम चरणों की शुरुआत में (। ५ ।) पाया जाय।^१ 'दूहा' का सर्वप्रथम उल्लेख करते हुए नंदिताद्वय दोहा के पादांत लघु ध्वनियों को गुरु मानकर इसमें १४, १२, १४, १२ मात्राये मानते हैं।^२ उन्होंने दोहा के दो भेदों को निर्दिष्ट किया।^३

(१) उवदूहा—१३, १२, १३, १२।

(२) अवदूहा—१२, १४, १२, १४।

स्वयंभू ने दोहा के इन्हीं भेदों का उल्लेख किया है।^४ डॉ० भोलाशंकर व्यास ने इससे यह निष्कर्ष निकाला कि ऐसा जान पड़ता है कि अपभ्रंश छंद-शास्त्री-नंदिताद्वय, स्वयंभू, हेमचन्द्र और राजशेखर 'दोहक' का लक्ष्य वही मानने हैं पर लक्षण में भेद मानते हैं। पादस्थ विकल्पेन वाले नियम को वे 'दोषक' के सम्बन्ध में भी लागू करते हैं जो बाद के छंद शास्त्रियों को मान्य नहीं रहा।^५ कवि दर्पणकार ने इस पुरानी लक्षण परम्परा को छोड़कर दोहा का नया लक्षण निर्धारित किया। पादांत लघु को एकमात्रिक गिनकर दोहा का लक्षण १३, ११, १३, ११ मात्रा दिया। डॉ० सुकुमार सेन ने वज्र गीतियों की छन्द योजना १३, १२ मात्राओं की बताई जो नंदिताद्वय के उवदूहा के समान है। आणंदा ने अपने हर छन्द में अपने नाम को जोड़ दिया जिससे छः मात्रायें बढ़ गयी हैं। उन्होंने इसका नाम हिंदोला छन्द दिया है। परन्तु यदि नाम को निकाल दिया जाय तो दोहा छन्द ही ठहरता है। मध्ययुगीन हिन्दी मुक्तक काव्य में दोहा बहुत प्रचलित तथा लोकप्रिय छन्द रहा। हिन्दी में प्रमुख रूप से १३, ११ मात्रावाले दोहे ही प्रयुक्त हुए हैं।

कबीर, तुलसी, जायसी ने ऐसे दोहों का भी प्रयोग किया है जिनमें १३ मात्रा के स्थान पर १२ मात्रायें मिलती हैं। हिन्दी के कुछ विद्वानों ने इसे

१. वही, १८४।

२. नंदिताद्वय : गाथा लक्षण पद ८७।

३. वही, पद ८४।

४. स्वयंभू : स्वयंभू-छन्दस ४. ७, ४. १०, ४. १२।

५. सं० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत-पैगलम्, भाग २, पृ० ५४५।

२७० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

गलत प्रयोग मानकर सन्तोष कर लिया । किन्तु अपभ्रंश मे दोहे के अनेक रूप प्रचलित थे । इन अनेक भेदों मे १२, ११, १२, ११ मात्रा वाला दोहा ^१ पाया जाता है । दोहे में सैद्धान्तिक विवेचन तथा हर प्रकार का वर्णन सम्भव है । यद्यपि यह सभी रसों के लिए उपयुक्त है परन्तु वीररस तथा महयोगी रसों की अपेक्षा कोमल रस इसमें अधिक निखरते हैं ।

सोरठा :

यह अर्धसम चतुष्पदी छन्द है जो दोहे के समचरणों को विषम तथा विषम-चरणों को सम कर देने से बनता है । सोरठा का उदाहरण देखिये—

सेतु पीठ । एतथु मइ भमइ परिट्ठओ ।

देहा सरसिअ तित्थ ॥ मइ सुह अण्ण दिट्ठओ ॥^१

हिन्दी मुक्तको में दोहों के बीच-बीच में इस छन्द का प्रयोग मिलता है ।

उल्लाला :

उल्लाला मे १५, १३ की यति से कुल २८ मात्राये होती हैं । 'प्राकृत पैगलम्' मे इसका स्वतन्त्र उल्लेख न होकर छप्पय के साथ हुआ है ।^२ उदाहरण इस तरह से है—

दुक्ख दिवाअर अत्थ विजाइ उट्ठइ तारावह सुक्क ।

द्विपदी :

अपभ्रंश में द्विपदी शब्द प्रारम्भ में किसी छंद विशेष के लिए प्रयुक्त नहीं होता था बल्कि यह कुछ छन्दों की सामान्य संज्ञा थी जिनके दोनों पादो मे समान मात्राये होती थी । स्वयंभू तथा हेमचन्द्र ने कुल मिलाकर ७२ द्विपदियों की गणना की है । 'प्राकृत-पैगलम्' में एक ही प्रकार की द्विपदी का उल्लेख मिलता है । इस द्विपदी की गण व्यवस्था $६ + ५ \times ४ + ५ =$ षट्कुल पाच चतुष्कल तथा गुरु । इसमें कुल २८ मात्राये हैं । वैसे यह चार पादो का छन्द माना जाता है किन्तु भाषाणी जी के अनुसार अपभ्रंश महाकाव्यों मे किसी सन्धि के प्रारंभिक स्थलों पर यह दो ही चरणों की होती थी और गीतात्मक

१. सं० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत-पैगलम्-१.१७१ ।

२. सं० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम् १. १०५ ।

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिंदी पर प्रभाव २७१

रचनाओं में चार चरणों की होती थी।^१ 'प्राकृत-पैंगलम्' में भी उदाहरण स्वरूप दो ही पदों को प्रस्तुत किया गया है—

वाणव देव वेवि दुवकंतउ गिरिवर सिहर कंपिओ ।

हअ गअ पाअ धाअ उहुंतउ धूलिहि गअण झंपिओ ॥^२

२८ मात्रा वाली द्विपदी का प्रयोग हिन्दी में कम पाया जाता है। भिखारीदास ने द्विपदी के स्थान पर दोवै का प्रयोग किया है।

पादाकुलक :

यह समचतुष्पदी छंद है। इसके प्रत्येक चरण में १६ मात्रायें पाई जाती हैं। 'प्राकृत पैंगलम्' में लघु, गुरु तथा मात्रिक गण-व्यवस्था की कोई पाबन्दी नहीं निर्दिष्ट की गयी है। उदाहरण देखिये—

एवकुण किज्जइ तन्तण मन्त ।

णिअ अरिण लइ केलि करन्त ॥

णिअ धरे धरिणी जाव ण मज्जई ।

ताव कि पच्चवण्ण बिहरिज्जइ ॥

मध्यकालीन कविता में पादाकुलक के लक्षण में परिवर्तन का उल्लेख मिलता है। चरणान्त में दो गुरुओं की व्यवस्था आवश्यक मानी जाने लगी। इसका उल्लेख केशवदास की छन्दमाला में मिलता है :—

बहुवनवारी सोमित भारी । तपस्य लेखी गृहपति देखी ।

सुभ सर सोमै सुनिमन लोमै । सरसि फूले अतिरस भूले ॥^३

इसमें तुक एक नहीं है। डा० भोलार्शंकर व्यास के अनुसार कबीर की रमैतियों जायसी और तुलसी की चौपाइयों में आगे चलकर हिन्दी काव्य परंपरा में पादाकुलक की स्वतन्त्र सत्ता खो गई है। वह हिन्दी के प्रसिद्ध छंद चौपाई में घुलमिल गया।^४

रासक :

यह २१ मात्रा वाला छन्द है। छन्दोऽनुशासन के अनुसार इसमें १८ + ॥

१. सं० मुनि जिनविजय, हरिवल्लभ भायाणी : संदेश रासक-सीटर्स ।

२. सं० भोलार्शंकर व्यास : प्राकृत पैंगलम्, १. १२६ ।

३. छन्दमाला २.३५ ।

४. सं० भोलार्शंकर व्यास : प्राकृत पैंगलम्, भाग २, पृ० ४२७ ।

२७२ . अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

(नगण) की व्यवस्था होती है। यति १४ पर होती है।^१ कवि-दर्पण में रासक के २३ मात्राओं का विधान है। कवि दर्पणकार ने २१ मात्रा वाले छन्द को रासावलय (६+४+६+५) कहा है।^२ छन्दोज्जुशासन में भी २१ मात्रा से युक्त रासा वलय का उल्लेख है।^३ संदेशरासक टिप्पनक व्याख्या में रासक तथा अहाणउ की एकता स्थापित की है। डॉ० भायाणी ने भी इसे स्वीकार किया है। टिप्पनक में इसे चार पदों तथा कुल ८४ मात्राओं वाला माना गया है। इसमें पांच मात्राओं के गण का व्यवहार वर्जित है।^४ 'संदेशरासक' में इस छन्द का बहुत प्रयोग हुआ है। हिन्दी मुक्तक काव्य में यह अधिक लोक-प्रिय नहीं रह गया। केलाग के एक उदाहरण के अनुसार डॉ० विश्वनाथ त्रिपाठी हिन्दी में रासा छन्द के प्रचलन को स्वीकार करते हैं। उदाहरण इस प्रकार है—

करहु कृपा जग स्वामी मेरे साथ हो।

रहिहूँ वदा अभिलाषा तेरे हाथ हो ॥^५

रासक का एक अपभ्रंश छन्द दर्शनीय है—

पहिउ भणइ पडिउजि जाउ ससिहरवयणि

अहवा किवि कहणिज्ज सु कहू महु मियनयणि।

कह्य पहिय किण कहउ कहिसु कि कहिययण

जिण किय एह अवत्य णेह-रइ रहिययण ॥६१॥^६

घत्ता :

अपभ्रंश छन्द-परम्परा में 'घत्ता' नाम से अनेक छन्द मिलते हैं। किन्तु इनमें से ३१ मात्रिक (१०, ८, १३ की यति) घत्ता अधिक प्रिय रहा।^७ उपदेशमाला वृत्त में अनेक घत्ता छन्द प्रयुक्त हुए हैं—

१. हेमचन्द्र : छन्दोज्जुशासन, पृ० ६२।

२. कवि दर्पण-उद्धृत-प्राकृत पैगलम् २, पृ० ३८२।

३. हेमचन्द्र : छन्दोज्जुशासन, पृ० ६५।

४. सं० हरिवल्लभ भायाणी एवं मु० जिनविजय : संदेश रासक टिप्पनक व्याख्या, पृ० १२।

५. सं० हजारी प्रसाद द्विवेदी एवं विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेश रासक, पृ० १०५।

६. वही, प्रक्रम २, छं० ६१।

७. सं० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम् १-६६।

जिणु निरसणु हिंडइ डुरियइ खंडइ,
संडलि महियलु लियपइहि ।
तहि समयइ जि वंदहि ते चिह
नदहि संपूरिजइ संपइहि ॥^१

अपभ्रंश के जैन-कवियों में इसका अधिक प्रयोग लिलता है ।

डोलिमय :

‘प्राकृत-पैगलम्’ में इसे मात्रावृत्त और वर्णवृत्त दोनों माना गया है ।^२ पुराने अपभ्रंश छंद-शास्त्रियों ने इसका उल्लेख नहीं किया है । इनमें ३२ मात्राएँ होती हैं । मात्राओं का क्रम १० + ८ + १४ होता है ।^३ केलाग ने हिंदी में दुरमिला छन्द का यह उदाहरण प्रस्तुत किया—

इक त्रियवृत्तधारी पर उपकारी नित गुह आज्ञा अनुसारी ।
निरसंचय बाता, सब रसज्ञाता सदा साधु संगत प्यारी ॥^४

‘प्राकृत पैगलम्’ के मात्रा क्रम से केलाग ने थोड़ा अंतर दिखाया है । उनके अनुसार इसका क्रम १० + ८ + ८ + ६ है । ‘संदेशरासक’ का २२-२३ छंद डोलिमय का उदाहरण है ।

चूडिल्लय :

‘प्राकृत पैगलम्’ के निर्देशानुसार दोहाई में पाँच मात्राएँ बढ़ा देने से चूडियाला छन्द हो जाता है ।^५ हिन्दी का चूडियाला छन्द इसी से विकसित है । केलाग द्वारा प्रस्तुत चूडियाला तथा चूडिल्लय में कोई भेद नहीं है । चूडिल्लय का उदाहरण देखिये —

उतरायणु बडिहि बिबस गिसि दखिण इहु पुटव निओइउ ।

दुच्चिय बडिहि जत्थ पिय इहुतीय अ बिरहायणु होइउ । ११२^६

१. उपदेशमाला वृत्ति, पृ० ३५ ।

२. सं० . भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम्, १ १६६ ।

३. वही, पृ०

४. केलाग : ग्रामर आव हिन्दी लैग्वेज, पृ० ५८० ।

५. सं० भोलाशंकर व्यास . प्राकृत पैगलम्, १.१६७ ।

६. सं० हजारि प्रसाद द्विवेदी एवं विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेशरासक, प्रक्रम

२, छं० ११२ ।

२७४ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

सैं अब मिलन चहो सखी जसुमति सुत जहं होयकतावहु !

भूपति भूपति सब दौरिके यशुदा नंदन को लखवावहु ।।

मुक्तकों में खंधय, मालिनी, नदिणी, भमरावली, खणिज्ज, गाहा, फुल्लय, कामिणी, मोहण, मडिला आदि छन्दों का प्रयोग हुआ है। ये छंद अधिकतर संदेशरासक में ही प्रयुक्त हुए हैं अन्य मुक्तकों में इनका अभाव ही है। इनके अतिरिक्त कुछ और छन्दों के लक्षणों पर विचार किया जा सकता है—

चर्चरी :

यह अवशिष्ट वर्णिक छन्द है जिसे मात्रिक छंद मानते हैं। 'प्राकृत पैगलम्' में इसकी गण व्यवस्था र, स, ज; ज, भ र है। इस प्रकार यह १८ वर्णों का तथा २६ मात्राओं का छंद है। इसकी मात्रिक गण व्यवस्था यो मानी जा सकती है पचकल + ४ चतुष्कल + पंचकल : मध्य के दोनों चतुष्कल, यशोधर होते हैं। पाद के आदि में गुरु (ऽ) और पादांत में गुरु की व्यवस्था पाई जाती है।^१ चर्चरी एक गीत छन्द भी है। चर्चरी के नाम से जिनदत्त सूरि का पूरा काव्य ही मिलता है। 'कवितावली' तथा 'रामचन्द्रिका' में इस छन्द का प्रयोग हुआ है।

कुंडलिया :

इसका प्रयोग परवर्ती अपभ्रंश 'प्राकृत पैगलम्' में है। 'प्राकृत पैगलम्' में कुंडलिया के लक्षण में उल्लाला दोहा के अन्तिम चरण की पुनरुक्ति के संयोग का उल्लेख किया गया है। यह छन्द प्रमुखतः दोहा और रोला के मिश्रण से बनता है। पुराने छंद-शास्त्रियों ने मिश्रण वाले छन्दों को द्विभंगी कहा है।^२ हिन्दी में गिरधर कविराय की कुंडलियाँ बहुत प्रसिद्ध हैं।

त्रिभंगी :

अपभ्रंश मुक्तकों में इसका प्रयोग विरल ही है। 'प्राकृत पैगलम्' में ३२ मात्रा वाले सममात्रिक छन्द को त्रिभंगी कहा गया है। इसमें १०, ८, ८, ६ पर यति और चरणान्त गुरु ऽ के विधान का संकेत है।^३ हेमचन्द्र ने दो या

१ सं० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम् : भाग १, २. १८४-१८५।

२. वही, १. १४६-१४७।

३. वही भाग १, २. २१५।

तीन छंदों से बने छंदों के लिए द्विभंगी और त्रिभंगी शब्दों का प्रयोग किया है।^१ अपभ्रंश में चार छंदों से बनी चतुर्भंगी और पाँच छंदों से बने पंचभंगी भी प्रसिद्ध है।^२ सूर और तुलसी के पदों में कहीं-कहीं ४० मात्रा वाली त्रिभंगिया मिलती हैं। इस छन्द में भक्ति अथवा ईश वन्दना बड़ी प्रभावशाली होती है।

देखु देखि । आजु रघुनाथ सोभा बनी ।
नील-नीरव-बरन बपुष भुवनासरन;
पीत जबर धरन हरन दुति दानिनी ॥
सरजु मञ्जन किए, संघ सज्जन लिए,
हेतु जन पर हिये कृपा कोमल घनी ॥^३

रोला :

यह चार पदों वाला २४ मात्रा युक्त सममात्रिक छन्द है। रोला के प्रथम भेद में ११ गुरु तथा दो लघु प्रत्येक चरण में होने चाहिए।^४ एक एक गुरु के स्थान पर दो दो लघु बढ़ाने से रोला के अन्य भेद बनते हैं। रोला के स्थान पर वस्तुवदनक नाम भी मिलता है।^५ रोला का प्राचीनतम प्रयोग सिद्धों के काव्य में हुआ है वहाँ द्वितीय चतुष्कल गण की व्यवस्था '<-<' मिलती है और ग्यारहवीं मात्रा पर भी गौण यति का स्पष्ट प्रयोग मिलता है। जहाँ चौदहवीं मात्रा के पूर्व गुरु लघु की मात्रिक व्यवस्था वाला स्वतन्त्र पद प्रयुक्त हुआ है।^६

जइ नग्गा बिअ होइ मुत्ति ता सुणह सिआलह
लोअ उपाडण अत्थि सिद्धि ता जुवइ णिअंवह ।
पिच्छी गहणे विट्ठ मांख ता मोरह चमरह,
उज्झ भोजणे जाण, ता करिह ठुरंगह ॥

रोला छन्द हिन्दी का बहुत प्रिय छन्द रहा है।

१. हेमचन्द्र : छन्दोऽनुशासन ४. ७८ ।

२. सं० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम्, भाग २, ५३३ ।

३. गीतावली उत्तर काण्ड, पद ५ ।

४. सं० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम् १. ६१ ।

५. छंदोऽनुशासन ५. २५ ।

६. प्राकृत पैगलम्, भाग २ पृ० ४८७ ।

२७६ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

रवि खवि देवत घूघू घुसत जहाँ तहँ जागत ।
कोकनि को ताहो सों अधिक हियो अनुरागत ॥
त्यो करि कान्हहि लखि मनु न तिहारो पागत
हमको तौ बाही तें जगत उज्यारो लागत ॥^१

मरहठ्ठा

मरहठ्ठा २६ मात्रा वाला सममात्रिक छन्द है। इसकी गणव्यवस्था ६, ५, ४—५ है। इसमें १०, ८ और ११ पर यति का विधान है। सिद्धों ने इस छन्द का प्रयोग किया है—

घरवइ खज्जइ सहजें रज्जइ किज्जइ राअ विराअ
णिअ पास बइठौ चित्ते भट्ठी जोइणि महु पड़िहाइ ॥^२

हिन्दी मुक्तको में इसे कोई विशिष्ट स्थान नहीं मिल सका।

चउपइया

‘संदेशरासक’ में प्रयुक्त चउपइया छंद रासक से बहुत भिन्न नहीं है किन्तु ‘प्राकृत पैगलम्’ में वर्णित चौपैया छन्द ३० मात्रावाला सममात्रिक चतुष्पदी है। इसमें संपूर्ण छन्द में १२० मात्राएँ होती हैं। हिन्दी में प्रयुक्त चौपैया इससे बिल्कुल भिन्न है। चौपैया का संबंध आरनाल से जोड़ा जा सकता है—

भए प्रकट कृपाला दीनदयाला कौशलया हितकारी ॥ आदि

दुमिल

यह भी समचतुष्पदी छंद है। इसका प्रयोग ‘संदेशरासक’ में मिलता है।^३ हिन्दी में शुद्ध मात्रिक दुमिल का प्रचार बहुत कम है। वर्णिक छन्दों में दुमिल सवैया का नाम तो मिलता है परन्तु मात्रिक छन्दों में नहीं।

अडिल्ला

अडिल्ला प्रारंभ में एक प्रकार का छन्द कौशल मात्र था। इसके द्वारा छन्द में यमक का प्रयोग किया जाता था। धीरे-धीरे यह यमकान्त छन्द का पर्याय बन गया। इसमें प्रत्येक चरण में १६ मात्राएँ होती हैं। ‘प्राकृत पैगलम्’ के अनुसार इसका लक्षण इस प्रकार है—

१. भिखारीदास : छंदार्णव ५. २०।

२. स० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम् १. २०८

३. स० हजारीप्रसाद द्विवेदी एवं विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेशरासक, २. १५

सोलह मात्रा पाउ अलिल्लह
वे वि जभक्का भेउ अलिल्लहं
होण पओहर कि पि अलिल्लह
अंत सुपिअ भण छन्दु अलिल्लह ।^१

इसमें सोलह मात्रा होती है। दोनों चरणों में यमक होता है। जगण नहीं आना चाहिए। इसमें अंतिम दो मात्राएं लघु होती हैं। स्वयंभू इसे वदनक का भेद मानते हैं।^२ 'संदेशरासक' में अडिल्ला की तुल्य 'क ख, ग घ' ही दिखाई देता है। सर्वत्र यमक का भी निर्वाह नहीं है। कुछ छन्दों में यमक के बदले अनुप्रास ही निबद्ध है।^३ हिन्दी में अलिल्ल का चतुष्कल गणभगण ही हो गया—

देखि बाग अनुराग उज्जिय । बोलत कल ध्वनि कोकिल सज्जिय ॥

राजति रति की सखी सुवेषनि । मनहुँ बहति मनमथ सदेसनि ॥^४

भिखारीदास ने अडिला की यमक व्यवस्था पर जोर दिया है।^५ चौकल रहित अडिल्ल का एक उदाहरण सूदन काव्य से उद्धृत है—

अली कुली रस्तम खां सगहि ।
हकीम खां कुबरा हित जगहि ॥
फते अली औरों बहु मीरन ।
राजा राज लदे संग धीरन ॥
कछू दिनहि आवैं मेवातहि ।
करि है तहा अधिक उत्पातहि ॥^६

पद्धतिया

यह अपभ्रंश के महाकाव्यों का प्रमुख छन्द है। पं० हजारी प्रसाद द्विवेदी इसे चौपाई के निकट का छन्द मानते हैं।^७ इसमें कुल चार चरण होते हैं। प्रत्येक पाद के अन्त में जगण होना जरूरी है। हर चरण में चार चतुर्मात्रिक गणों की रचना की जाती है अंतिम चतुष्कल पयोधर होता है। छंदः कोश

१. भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम् । १२७ ।

२. स्वयंभू : स्वयंभू छन्दस् ४.२६ ।

३. सं० हजारी प्रसाद द्विवेदी एवं विश्वनाथ त्रिपाठी : संदेशरासक, छन्द १७४-८१ ।

४. केशवदास : रामचन्द्रिका १.३० ।

५. भिखारीदास : छन्दार्णव ५.३२ ।

६. सूदन : सुजान चरित ३।१।३

७. डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी : हिंदी साहित्य का आदिकाल : पृ० ६४ ।

२७८ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

पद ३६ द्वारा यह संकेत मिलता है कि हिन्दी के कवियों ने अपभ्रंश छंद की जगणात वाली व्यवस्था को आवश्यक माना। डॉ० व्यास के अनुसार 'वस्तु' चौपाइयों में जगण का विधान निषिद्ध है, फलतः चौपाइयों में पादाकुलक और अरिल्ल के खण्ड तो मिल जाते हैं पद्वरी के नहीं।^१ परन्तु बहुत कुछ संभव है कि जगण से विरहित होकर यह चौपाइयों में घुल मिल गया हो। परन्तु डॉ० जानकी नाथ सिंह का विचार कि हिन्दी में पद्वरि छन्द का बहुत उपयोग हुआ है। चारणों में युद्ध वर्णन के लिए यह बड़ा प्रिय छन्द था। गीतावली में इसका प्रयोग होली वर्णन में किया गया है।^२ वीररस के लिए यह अधिक उपयुक्त छन्द है—

यौं पर्यो सोर दिल्ली अपार ।

पुर लोग पुकारत बार-बार ॥

ब्रज बीर हंकारत डार डार ।

फटकार खग खेलन उसार ॥

इक लज्जत आमुघ छोर-छोर । इक लज्जत आनन मोर मोर ।

इक गज्जन दामन फोर फोर । पुर गली गल्यारे बीर-बीर ॥^३

छप्पय :

यह एक मिश्रित छन्द है। भायाणी जी के अनुसार यह छन्द कभी काव्य और उल्लाला कभी रासा और उल्लाला, कभी काव्य रासा सकीर्ण तथा उल्लाला के मेल से बनता है।^४ प्राकृत पैगलम् मे इसे रोला तथा उल्लाला का मिश्रण बताया गया है। इसमें रोला की गण-व्यवस्था २+४+४+४+४+४+२ (॥१॥), ११, १३ पर यति, उल्लाला के दो चरण २८, २८ मात्रा के तथा १५, १३ पर यति होती है।^५ वस्तु वदनक तथा उल्लाला के मिश्रण से बने छन्द का संकेत हेमचन्द्र ने किया है। उन्होंने मागधी के काव्य में इसकी लोकप्रियता का भी संकेत किया है।^६ तुलसी ने कवितावली में इस छन्द का

१. सं० भोलाशंकर : प्राकृत पैगलम्, भाग २, पृ० ४६२ ।

२. डॉ० जानकीनाथ सिंह मनोज : हिन्दी कवियों का छंदशास्त्र को योगदान ।

३. सुजान चरित्र, ३१।२।६ ।

४. सं० मुनिजिनविजय हरिवल्लभ भायाणी : संदेश रासक मीटर्स, पृ० ६८ ।

५. सं० भोला शंकर व्यास : प्राकृत पैगलम्, भाग २, मात्रा १०५, पृ० ५५६ ।

६. हेमचन्द्र छन्दोऽनुशासन सूत्र ४ ७६ की वृत्ति

प्रयोग किया है। गगन-नरहरि आदि के छप्पय प्रसिद्ध हैं चंद्र को तो छप्पय का राजा कहा जाता है। 'संदेशरासक' का छंद ६४ बर्यु या छप्पय छंद है। चूंकि छप्पय में रोला वाले अंश में लय तीव्र तथा गतिशील होती है। यहाँ शब्द धीरे-धीरे ओजपूर्ण होते जाते हैं। उल्लाला अंश में उनकी गति मंद पड़ने लगती है। इस प्रकार यह संपूर्ण छन्द एक ऐसी नरंग के समान है जो तीव्र गति से आकर तट पर टकराती है तत्पश्चात् वहाँ अपने चिह्न छोड़ती हुई लौट जाती है। इसी विशेषता के कारण इसे कवियों ने वीर रस के उपयुक्त माना है। 'प्राकृत पैगलम्' में वीर रस की अभिव्यक्ति के लिए इसका प्रयोग किया गया है।

रड्डा :

'प्राकृत पैगलम्' के अनुसार रड्डा में कुल ६ चरण पाये जाते हैं। इसके प्रथम अंश को राड्ड कहते हैं। इसके प्रमुख भेद राजसेना रड्डा में पहले पाँच चरणों में १५, १२, १५, ११, १५ मात्राएँ बाकी चार चरणों में दोहा निबद्ध होता है।^१

खंध्य :

इसमें प्रत्येक पाद में ३२ मात्राएँ होनी चाहिए। इसमें चार मात्रा के आठ गण होते हैं। पूर्वाद्ध उत्तरार्ध समरूप होते हैं।^२

मालिनी :

इसमें पहले दो रस (३ मात्रा) फिर तीन चमर (गुरु) फिर एक शर (लघु) दो गुरु फिर एक गंध (लघु) और दो कर्ण (गुरु) होते हैं—

बहइ मलअ बाआ हंत कंवंत काआ

हणइ सवण रंधा कोइता ताव बंधा।

मुणिअ बह बिहासु भिंग झंकार भारा

हणिअ हणइ हंजे बंड बंडाल मारा ॥^३

संदेशरासक का १००वाँ छन्द मालिनी है।

नंदिणि :

यह तोटक का ही दूसरा नाम है।^४

१. सं० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम् १. १३३।

२. हेमचन्द्र छन्दोनुशासन, पृ० ४३।

३. सं० भोलाशंकर व्यास : प्राकृत पैगलम्, भाग २, पृ० ४२५।

४. हरिवल्लभ भाषाणी : संदेशरासक की भूमिका, पृ० ७१।

२८० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

भमरावली :

इसमें प्रत्येक पंक्ति में पाँच सगण होते हैं और पाँच गुरु तथा लघु मात्राएँ होती हैं। तोटक में सगण बढ़ा देने से भमरावली छन्द बन जाता है।

खणिज्ज :

यह रासक छन्द का ही एक भेद है। 'प्राकृत पैंगलम्' में खंज नामक छंद है खणिज्ज नहीं इसमें ४१ मात्राएँ पाई जाती हैं। हेमचन्द्र ने प्रत्येक चरण में २३ मात्राएँ निर्दिष्ट किया है।

गाथा :

यह प्राकृत का प्रिय छन्द है। अपभ्रंश तथा हिन्दी में भी इसका प्रयोग होता है। गाथा के विविध प्ररोह-गाहू=२७ मात्रा (१२, १५, १२, १५) =५४ मात्रा।

त्रिगाथ २७. ३० (१२, १५ : १२ : १८)=५७ मात्रा।

उद्गाथा ३० मात्रा दोनों दलों में (१२, १८ : १२, १८)=६०

सिंहिनी—३२, ३० (१२, १०, १२, १८) ६२

फुल्लय :

गणभेद के अतिरिक्त फुल्लय और दोहा में कोई अन्तर नहीं है।

कामिणी मोहण :

'छन्दकोश' और 'गाथा लक्षण' तथा 'संदेशरासक' के व्याख्याकार के अतिरिक्त इसे सभी छन्दशास्त्रियों ने मदनावतार की संज्ञा दी है

हरि गीता :

यह २८ मात्रा का चतुष्पदी छन्द है। प्राचीन अपभ्रंश छन्दशास्त्रियों ने इस नाम के किसी छन्द का उल्लेख नहीं किया है। २८ मात्रा-प्रस्तार के द्विपदी, रचिता, दीपक आदि छन्द मिलते हैं। सम्भव है उन्हीं में से एक का विकास हरिगीता छन्द के रूप में हो गया हो। हरिगीता के प्रथम तृतीय, चतुर्थ और पंचम मात्रिक गण किसी भी प्रकार के पंचमात्रिक हो सकते हैं किन्तु द्वितीय गण षड्मात्रिक होता चाहिए और प्रतिचरण के अन्त में गुरु होता चाहिए।^१ मध्ययुगीन हिन्दी काव्य में हरिगीता या हरिगीतिका प्रिय छन्द रहा। इस छन्द

अपभ्रंश मुक्तक काव्य का शिल्प विधान और उसका हिंदी पर प्रभाव २८१

की लय अर्धं विलम्बित कही जा सकती है। इसका प्रयोग सभी रसों में किया जा सकता है पर वीररस के लिए अधिक उच्युक्त है। एतदर्थ चन्द, पद्माकर और सूदन का उल्लेख किया जा सकता है। रामचरितमानस में भी वीररस के लिए इसका उपयोग हुआ है—

ठाढ़े महीधर शिखर कोटिन, विविध विधि योला चले ।

थहरात जिमि पविषात गर्जत, प्रलय के जनु बादले ॥

मकंठ विकट भट जुटत सम्मुख, लरत जनु जर्जर झये ।

गहि सैल तेहि गढ़ पर चलाबहि जहुं तहाँ निसिचर हये ॥^१

मुक्तकों में प्रयुक्त छन्दों का वैशिष्ट्य :

(१) अपभ्रंश मुक्तकों में द्विपदी, चतुष्पदी, छन्दों के साथ-साथ कई छन्दों को मिलाकर छन्द बनाने की प्रक्रिया की शुरुआत हुई। हिन्दी में इस प्रक्रिया से पूरा लाभ उठाया गया। इस प्रकार के विकार, परिवर्धन, संशोधन की प्रवृत्ति चारण तथा मागध कवियों में परिलक्षित होती है।

(२) परम्परागत छन्द परम्परा को अपनाते हुए भी अपभ्रंश छन्दों में मौलिकता दिखाई देती है। वैदिक तथा शास्त्रीय संस्कृत में वर्णिक या अक्षरात्मक छन्द व्यवस्था थी। प्राकृत छन्द लोकगीतों में विकसित होते हुए भी अन्तिम रूप में मात्रा-गणना तक संकुचित हो गये। साहित्यिकता पर अधिक बल देने के कारण प्राकृत-काव्य में संगीतात्मकता का काफी ह्रास हुआ। किन्तु अपभ्रंश छन्द उस काव्य परम्परा के अभिन्न अंग है जो जन सामान्य के लिए विकसित हुई थी और उसका परिवेश लोकगीतों की संगीतात्मक से समृद्ध है। अनेक अपभ्रंश छन्दों में इसीलिए मूलतः विभिन्न प्रकार के तालों का नियमन पाया जाता है। प्राकृत के छन्दों को अपनाकर भी उसमें नियमित तुक निर्वाह पर विशेष ध्यान दिया गया।

(३) अपभ्रंश छन्दों में एक स्पष्ट विकास लक्षित होता है। पुराने अपभ्रंश छन्दशास्त्रियों ने जिन छन्दों का नामोल्लेख नहीं किया परवर्ती अपभ्रंश काव्य में वे भी दिखाई देते हैं। 'प्राकृत पैगलम्' में अनेक ऐसे छन्दों का उल्लेख इसका प्रमाण है।

(४) अपभ्रंश के छन्दों में ताल तथा लय के साथ गेय तत्त्व भी पाया जाता है। चर्यागीत, चर्चरी, रासक आदि ऐसे काव्य हैं।

उपसंहार

प्रस्तुत अध्ययन के पश्चात् यह निश्चित हो जाता है कि हिन्दी मुक्तक काव्य की प्रवृत्ति रचना-उद्देश्य प्रकृति आदि सभी कुछ अपभ्रंश मुक्तको के समान है। मुक्तक काव्य की विविध परम्पराओं को अपभ्रंश में ग्रहण किया गया। यही परम्पराएँ भाषिक परिवर्तन के साथ हिन्दी मुक्तकों की निजी विशेषताएँ हो गयीं।

मुक्तक काव्य के अन्तर्गत शृंगारिक, धार्मिक, नीतिपरक भावों को व्यक्त करने की परंपरा प्राचीन थी किन्तु वीर भावपरक मुक्तको की रचना से अपभ्रंश मुक्तककारों ने अपभ्रंश काव्य में शक्ति तथा शौर्य भर दिया। हिन्दी मुक्तकों पर इसका सीधा प्रभाव पड़ा। संस्कृत काव्य में वर्णित शृंगार यदि अभिजात्य है, तो प्राकृत का वग्य, अपभ्रंश में इन सब का समाहार होते हुए भी ग्राम्य शृंगार अधिक है। हिन्दी के दरबारी मुक्तककारों ने लोक जीवन के प्रकृत सौन्दर्य तथा शृंगारिक तत्त्वों का विशेष आदर नहीं किया। ये अपभ्रंश के उक्ति वैचित्रपूर्ण ऊहात्मक वर्णनों से अधिक प्रभावित हुए। नायिका के विशिष्ट तथा सम्मोहक अंगों को लेकर अनेक चमत्कारिक उक्तियाँ अनेक दूरारूढ़ कल्पनाएँ प्रस्तुत की गयीं। ऐसे चित्रणों में हिन्दी के रीति कवि अपभ्रंश कवियों से कई कदम आगे बढ़ गये। अपभ्रंश में नायक नायिका का मिलन बहुत कुछ साकेतिक है। उसमें संकोच और लज्जा है। मर्यादा का निरंतर ध्यान रखा गया है। रीतिकाव्य में अपेक्षाकृत अधिक खुलापन है, कहीं-कहीं मर्यादा का उल्लंघन भी पाया जाता है। अपभ्रंश काव्य की नीतिपरकता हिन्दी में पूर्णतः सुरक्षित है। शृंगार संबंधी काव्य रूढ़ियों का चित्रण अपभ्रंश तथा हिन्दी में समान है। अपभ्रंश की 'अम्मीए' नाम की मध्यस्था रीति-काव्य में नहीं है। अपभ्रंश में वर्णित प्रेम पारिवारिक गार्हस्थिक तथा स्वकीय है और रीतिकाल का सामंती कलहपूर्ण तथा परकीय।

अपभ्रंश में रचित मुक्तक काव्यों की परंपरा हिंदी में भी चलती रही। तुलसी, सूर आदि कवियों में नैतिकता, आचारपरकता अपभ्रंश के आचारपरक काव्यों के समान है। क्रान्तिकारी कवि जोइन्दु, रामसिंह, आणंदा, सरहपाद, काण्हपा, कबीर, दादू, नानक आदि एक ही स्वर में पूजा-पाठ, तीर्थव्रत, बाह्याडम्बर, पाखण्ड, जागतिक सबध, पुस्तकीय ज्ञान आदि का विरोध करते हैं। उपर्युक्त कवि योग की क्रियाओं से भी प्रभावित हैं। गुरु महिमा नैतिकता विरक्ति आदि

प्रवृत्तियाँ, धार्मिक रहस्यवादी, सन्त तथा भक्ति काव्य में समान रूप से महत्वपूर्ण हैं। कवियों ने अपने श्रेयस्कर अनुभवों को मानवीय कल्याण के लिए आवश्यक समझकर उपदेश दिया। जैन, सिद्ध, सन्त, भक्त आदि कवियों में उपदेशात्मकता की प्रवृत्ति पायी जाती है। ऐसे अनुभव जो सामान्य सत्य के रूप में ग्रहण किये गये वे नीतिपरक सूक्तियों के अन्तर्गत व्यक्त किये गये हैं। वीर भावों को व्यक्त करने के लिए कवियों ने अतिशयोक्ति का सहारा लिया। युद्ध-यात्रा, नायक की वीरता का श्रुतियों पर प्रभाव, शत्रुओं की दुर्दशा आदि के वर्णन की परिपाटी अपभ्रंश से हिंदी में आयी। अपभ्रंश में पायी जानेवाली नायिकाओं की वीरभावपरक उक्तियों का हिन्दी में अभाव है। इसके प्रमुख दो कारण हैं एक तो सामाजिक परिवेश बदल चुका था। अपभ्रंश काल में शौर्य प्रदर्शन या तलवार चलाना एक वृत्ति बन गयी थी। इसीलिए एक नायिका अपने नायक से कहती है कि इस देश को छोड़कर दूसरी जगह चलो क्योंकि यहाँ खड्ग व्यापार नहीं होता—रीतिकाल में इस तरह की मनोवृत्ति समाप्त हो चुकी थी। नायिकाएँ अब रसिया तथा काम-व्यापार में पारंगत नायकों की अभिलाषा करने लगी थी। कवियों ने सुदूरवर्ती इस परंपरा को अपने युग की मांग के प्रतिकूल समझा।

शिल्प-विधान के अन्तर्गत अपभ्रंश तथा हिन्दी में अलंकार-योजना तथा बिम्ब योजना का एक ही आदर्श मिलता है। अपभ्रंश धार्मिक कवियों ने अलंकरण को वही तक महत्व दिया जहाँ तक वे भाव बोध में सहायक है। लौकिक मुक्तकों में अलंकरण तथा उक्ति वैचित्र्य पर विशेष ध्यान दिया गया। हिन्दी के भक्तिकाव्य में अलंकरण की स्थिति धार्मिक मुक्तकों के समान है। रीतिकाल में अलंकारों की सायास योजना की परंपरा की शुरुआत अपभ्रंश से ही हो गयी थी। भाषा के प्रयोग में भी अपभ्रंश तथा हिन्दी में समरूपता है। वीरभाव युक्त छन्दों में अपभ्रंश के अनुकरण पर ही द्वित वणों वाले छन्दों को योजित किया है। सिद्ध कवियों ने अपने विचारों तथा भावों को गुह्य रखने के लिए सन्ध्या भाषा का प्रयोग किया तो सन्त कवियों ने साधा को उलटवांसी बना दिया। विभिन्न रागों से युक्त पद शैली का विकास अपभ्रंश में ही हुआ जो हिन्दी में पर्याप्त लोकप्रिय हो गयी। छन्दों में दोहा, कुंडलिया, रोला, सोरठा अपभ्रंश में ही लोकप्रिय हो गये थे। सबैया का मूल बीज भी अपभ्रंश में ही मौजूद था। इस तरह अपभ्रंश मुक्तक काव्य से अनेक रूपों में हिन्दी मुक्तक काव्य प्रभावित हुआ।

सहायक ग्रन्थ सूची

वैदिक तथा संस्कृत .

१. अग्नि पुराण, आनन्द आश्रय संस्कृत ग्रंथावली, हरिनारायण आप्टे, शालि० शकाब्द, १८२२ ।
२. अमरक-शतक-अमरक, संपादक कमलेशदत्त त्रिपाठी, मित्र प्रकाशन प्रा० लि०, इलाहाबाद, १९६१ ।
३. आर्या सप्तशती, गोवर्धनाचार्य, संपादक विष्णु प्रसाद भण्डारी, चौखम्बा संस्कृत सेरीज, वाराणसी, १९२५ ।
४. ऋग्वेद, श्रीराम शर्मा आचार्य, संस्कृत संस्थान, बरेली, द्वितीय खण्ड ।
५. काव्यादर्श-दण्डी, जीवानन्द भट्टाचार्य कृत विवृत्त सहित, सरस्वती यंत्र, कलकत्ता से मुद्रित ।
६. काव्य मीमांसा-राजशेखर, बडौदा, १९३४ ई० ।
७. काव्यालंकार-भामह—पी० बी० नागनाथ शास्त्री, मोतीलाल बनारसी दास, दिल्ली—२३, १९७० ।
८. काव्यालङ्कार—रुद्रट डा० सत्यदेव चौधरी, वासुदेव प्रकाशन, माडल टाउन, दिल्ली ६, सन् १९६५ ।
९. कौल ज्ञान निर्णय, सं० डा० प्रबोध चन्द्र बागची, कलकत्ता सं० १९३४ ।
१०. गीता-गीताप्रेस, गोरखपुर, १९७१ ।
११. गोरक्षा-पद्धति, बम्बई सं०, १९७४ ।
१२. चौरपंचाशिका, विल्हण, तदपतिकार पूता ओरियण्ट, बुक एजेन्सी, १९४६ ।
१३. ध्वन्यालोक—आनन्दवर्धन-काव्यमाला, निर्णयसागर प्रेस बम्बई, १९३५ ।
१४. नाट्यशास्त्र, दूसरा भाग, गा० ओ० से० ।
१५. पुरातन-प्रबन्ध-संग्रह—सिंधी जैन ग्रंथमाला ।
१६. पंडितराज काव्य संग्रह—डा० आर्येन्द्र शर्मा, हैदराबाद ।
१७. प्रबन्ध-चिन्तामणि—सिंधी जैन ग्रंथमाला, शान्ति निकेतन, पं० बंगाल, १९३३ ।
१८. प्रबन्ध-कोश, सिंधी जैन ग्रंथमाला, कलकत्ता, १९३५ ।
१९. भट्टहरि सुभाषित संग्रह, सिंधी जैन ग्रंथमाला, भारतीय विद्याभवन, बम्बई सं० २००५ ।

२०. महाभाष्य—निर्णय सागर संस्करण, बम्बई, १९३८ ।
 २१. मेघदूत—कालिदास ।
 २२. विक्रमोर्वशीयम्—संपादक एम० आर० काले, ए० आर० एण्ड कं , बम्बई, २ ।
 २३. सरस्वती कंठाभरण, बरह पब्लिकेशन बोर्ड, गौहाटी सन् १९६६ ।
 २४. साधनमाला विनय तोष भट्टाचार्य, १९६८, गायकवाड ओरियण्टल सिरीज, खण्ड २ ।
 २५. सामवेद—ब्रह्मर्षि म० म० श्रीपाद दामोदर ।
 २६. साहित्य दर्पण—डा० सत्यव्रत सिंह, चौखम्बा विद्या भवन, वाराणसी १ ।
 २७. शृंगार-प्रकाश, संपादक जी० आर० जोसियर, फाउण्डर डिरेक्टर ।
 २८. हठयोग-प्रदीपिका—बम्बई, सं० १९४६ ।
 २९. हितोपदेश—पंडित नारायण द्वारा संग्रहीत ।

पालि :

३०. इतिवृत्तक—जगदीश कश्यप, नालन्दा देवनागरीपालि ग्रंथमाला, सिरि नव नालन्दा महाविहार, १९५६ ।
 ३१. उदान्त—जगदीश कश्यप,,
 ३२. धम्मपद—,,
 ३३. बत्थु थेर थेरीगाथा—,,
 ३४. सुत्त-निपात—,,

प्राकृत :

३५. गायी सप्तशती—संपादक और अनुवादक, नर्मदेश्वर चतुर्वेदी, चौखम्बा विद्याभवन, वाराणसी, १९६१ ।
 ३६. पाण्य सहस्रहृणवो—पं० हरगोविन्ददास विक्रमचंद सेठ ।
 ३७. प्राकृत लक्षण, चंड, हार्नले, कलकत्ता, १८८० ।
 ३८. प्राकृत व्याकरण : हेमचन्द्र सं० पी० एल० वैद्य, पूना, १९५८ ई० ।
 ३९. वज्रालम्ब—जुलियस लाबर, विम्लियोधिका सिरीज, कलकत्ता, १९१४ से १९२३ ।

अपभ्रंश :

४०. अपभ्रंश काव्य त्रयी—लालचन्द, भगवानदास गाँधी, गायकवाड ओरियण्टल सिरीज, बड़ौदा ।

२८६ अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिंदी पर प्रभाव

- ४१ अपभ्रंश व्याकरण—आचार्य हेमचन्द्र अनु० शालिकराम उपाध्याय राजकमल प्रकाशन, १९५८ ।
४२. आणदा-आनन्दतिलक—अपभ्रंश और हिंदी में जैन रहस्यवाद के परिशिष्ट में मुद्रित ।
४३. आत्म प्रतिबोध जयमाल—अपभ्रंश और हिंदी में जैन रहस्यवाद परिशिष्ट में प्रकाशित ।
४४. उपदेशमाला वृत्ति सं० हेमसागर सूरि, धन जी भाई देवचन्द्र, बम्बई—३
४५. कीर्तिलता—सं० डा० बाबूराम सक्सेना, नागरी प्रचारिणी सभा, सं० २०१० ।
- ४६ चर्यागीति-कोश—डा० प्रबोध चन्द्र वागची तथा शांति भिक्षु द्वारा संपादित, संस्करण, १९५६ ई० ।
- ४७ छन्दोजुगल—हेमचन्द्र ।
- ४८ तन्त्रसार—सं० मुकुंदराम शास्त्री, काश्मीर संस्कृत ग्रंथावली, श्रीनगर, १९१८ ई० ।
- ४९ दोहा-कोश—सं० राहुल सांकृत्यायन, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना ।
५०. दोहा-कोश—सं० प्रबोध चन्द्र वागची, कलकत्ता, १९३८ ।
५१. दोहापाहुड—अपभ्रंश और हिंदी में जैन रहस्यवाद के परिशिष्ट में मुद्रित ।
- ५२ दोहाणुपेहा—अपभ्रंश और हिंदी में रहस्यवाद के परिशिष्ट में मुद्रित ।
५३. पउम चरित—हर्मन जेकोबी, श्री जैन धर्म प्रसारक, भावलगर, वि० १९७० ।
५४. परमात्म प्रकाश और योगसार—सं० ए० एन० उपाध्ये, बम्बई, १९३७ ।
५५. पराविशिका—मुकुंदराम शास्त्री, काश्मीर टेक्स्ट्स सीरीज, १४ ।
५६. पाहुड-दोहा—संपादक हीरालाल जैन, कारंजा, १९३३ ई० ।
५७. प्राकृत पैगलम्—डा० भोलाशंकर व्यास, प्राकृत टेक्स्ट सोसायटी, वाराणसी, १९५६ ।
५८. भविस्यत्त कहा—बडौदा संस्करण, १९२३ ।
५९. महानय-प्रकाश—काश्मीर-संस्कृत ग्रंथावली, श्रीनगर, १९१८ ।
६०. लल्लेश्वरी वाक्यानि—काश्मीर संस्कृत टेक्स्ट सीरीज ।
६१. सावय-धम्म दोहा—संपादक हीरालाल जैन, कारंजा, १९३२ ई० ।
६२. संदेश-रासक—सं० हजारी प्रसाद द्विवेदी, विश्वनाथ त्रिपाठी ।
६३. संदेश रासक—सं० मुनि जिनविजय तथा हरिवल्लभ भायाणी, बम्बई, १९४५ ई० ।

६४. संयम मजरी—महेश्वर सूरि ! भविसत्त कहा मे पी० डी० गुणे द्वारा
उद्धृत पृ० ३७-३६ बडौदा संस्करण ।

६५. स्वयंभू छन्द स० एच० डी० वेलणकर, राजस्थान प्राच्य विद्या प्रतिष्ठान,
विक्र० २०१८ ।

हिन्दी .

६६. अपभ्रंश साहित्य—डा० हरिवंश कोछड़, भारतीय साहित्य मंदिर,
फव्वारा, दिल्ली ।

६७. अपभ्रंश और हिंदी मे जैन रहस्यवाद—डा० वासुदेव सिंह, समकालीन
प्रकाशन, वाराणसी २०१८ ।

६८ असमिया साहित्य—प्रो० हेमवरुआ, नेशनल बुक ट्रस्ट, नई दिल्ली,
१६६६ ।

६९ असमिया साहित्य और साहित्यकार, चित्र महंत, विनोद पुस्तक मंदिर,
आगरा, १६७० ई० ।

७० अष्टयाम—देव ।

७१. इस्कनामा—बोध ।

७२. कबीर—हजारी प्रसाद द्विवेदी, हिंदी ग्रंथ रत्नाकर, बम्बई, छठा
संस्करण, १६६० ।

७३ कबीर की विचारधारा—डा० गोविन्द, त्रिगुणायत, साहित्य निकेतन,
कानपुर, स० २०१४ ।

७४. कबीर ग्रंथावली—स० श्याम सुन्दर दास, नागरी प्रचारिणी सभा,
काशी, २०१३ ।

७५. कबीर ग्रंथावली स० डा० माता प्रसाद गुप्त, प्रामाणिक प्रकाशक,
आगरा ।

७६ कबीर का रहस्यवाद—डा० रामकुमार वर्मा ।

७७ कवितावली रामायण—उदय नारायण त्रिपाठी, प्रथम संस्करण, छात्र
हितकारी पुस्तकमाला, दारागंज, प्रयाग ।

७८. काव्य कला तथा अन्य निबन्ध—जयशंकर प्रसाद, भारती भण्डार,
लीडर प्रेस, इलाहाबाद, २००५ ।

७९ काव्य रूपों के मूल स्रोत और उनका विकास—डा० शकुन्तला दुबे,
हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, १६५८ ।

८०. काव्यात्मक बिम्ब—प्रो० अखौरी ब्रज नन्दन, ज्ञानालोक कुल्हडिया
हाउस, अशोक राजपथ, पटना—४, १६६५ ।

२८८ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

८१. काव्य परम्परा और विद्यापति—डॉ० अम्बादत्त पन्त, नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी ।
८२. गीतावली—श्री वैजनाथ जी प्रकाशक, नवल किसोर प्रेस, लखनऊ, १९३७ ।
८३. गोरखबानी—सं० डॉ० पीताम्बर दत्त बड़थवाल, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, इलाहाबाद, सं० १९१६ ।
८४. धनानन्द कवित्त—संपादक विश्वनाथ प्रसाद मिश्र
८५. चतुर्दश-भाषा निबन्धावली—बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना ।
८६. छंदार्णव—भिखारीदास ।
८७. छंद-प्रभाकर—भानु विलास, १९२२ ।
८८. डिंगल में वीररस सूर्यमल्ल ।
८९. दरियासागर—इलाहाबाद, सन् १९१६ ।
९०. दादू दयाल की बानी—इलाहाबाद, १९५१ ।
९१. दोहावली—तुलसी गद्यावली, सभा संस्करण ।
९२. नाथ संप्रदाय—डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी, हिन्दुस्तानी एकेडेमी, इलाहाबाद, १९५० ।
९३. निर्गुण साहित्य : सांस्कृतिक पृष्ठभूमि—डॉ० मोतीसिंह, नागरी प्रचारिणी सभा, वाराणसी, २०१६ ।
९४. पालि साहित्य का इतिहास—भरतसिंह उपाध्याय, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, १९६३ ।
९५. प्रयाग-नारायण-विलास—सं० बन्दीदीन दीक्षित ।
९६. प्राकृत भाषा और साहित्य का इतिहास—डॉ० नेमिचन्द्र जैन ।
९७. प्राकृत भाषा और साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास—डॉ० नेमिचन्द्र शास्त्री, तारा पब्लिकेशन, वाराणसी ।
९८. प्राकृत भाषाओं का व्याकरण—पिशेल, अनु० हेमचन्द्र जोशी, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद्, पटना, सं० २०१५ ।
९९. प्राकृत और अपभ्रंश साहित्य तथा उनका हिन्दी साहित्य पर प्रभाव—डॉ० रामसिंह तोमर, हिन्दी परिषद् प्रकाशन, प्रयाग विश्वविद्यालय, १९६४ ई० ।
१००. प्राण-संगली—इलाहाबाद, १९१६ ।
१०१. पुरातत्व निबन्धावली—राहुल सांकृत्यायन, इंडियन प्रेस, लि०, प्रयाग, सन् १९३७ ।

१०२. बिहारी बोधिनी—स० लाला भगवान दीन ।
१०३. बौद्ध सिद्धो के चर्यापद—परशुराम चतुर्वेदी, भारतीय विद्या प्रकाशन वाराणसी-१ ।
१०४. भक्ति-काव्य में रहस्यवाद—रामनारायण पाण्डेय, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली-७ सन् १९६६ ।
१०५. अंबरगीत—विश्वम्भर नाथ मेहरोत्रा, सं० १९८६ ।
१०६. भारतीय दर्शन, भाग २—डॉ० राधाकृष्ण अनु० डॉ० नन्दकिशोर गोभिल, राजपाल एण्ड संस, दिल्ली, १९७२ ई० ।
१०७. भारत के संत महात्मा—रामलाल ।
१०८. भाषा विज्ञान—डॉ० भोलानाथ तिवारी, किताब महल, प्रयाग, १९५७ ।
१०९. भूषण-ग्रंथावली ।
११०. मनोज मंजरी—सं० नकछेद तिवारी ।
१११. मध्यकालीन हिन्दी संत विचार और साधना—डॉ० केसनी प्रसाद चौरसिया, हिन्दुस्तानी एकेडेमी, इलाहाबाद, १९६५ ।
११२. मध्यकालीन धर्म साधना—हजारीप्रसाद द्विवेदी, साहित्य भवन, प्रयाग, १९५२ ।
११३. मध्यकालीन हिन्दी काव्य की तान्त्रिक पृष्ठभूमि—डॉ० विश्वम्भर नाथ उपाध्याय, साहित्य भवन प्रा० लि०, इलाहाबाद, १९६३ ।
११४. मतिराम मकरंद—हरदयालु सिंह ।
११५. मतिराम ग्रंथावली—कृष्ण बिहारी मिश्र ।
११६. मल्लूकदास की बानी—इलाहाबाद १९४६ ।
११७. मीराबाई की पदावली—आचार्य परशुराम चतुर्वेदी, हिन्दी साहित्य सम्मेलन, इलाहाबाद, १९६६ ई० ।
११८. मीरा बृहद पद संग्रह—पद्मावती शबनम, बनारस, सं० २००८ ।
११९. रहस्यवाद—रामरतन भटनागर ।
१२०. रामचन्द्रिका, केशवदास, संपादक लाला भगवान दीन ।
१२१. रीति-कवियों की मौलिक देन—डॉ० किशोरी लाल, साहित्य भवन प्रा० लि०, इलाहाबाद, १९७१ ।
१२२. रीति-काव्य-नवनीत—डॉ० भगीरथ मिश्र, ग्रंथम, कानपुर ।
१२३. विनय-पत्रिका—तुलसी, गीताप्रेस, गोरखपुर, सं० २००८ ।
१२४. विनय पत्रिका—वियोगी हरि, साहित्य सेवा सदन, काशी, २००५ ।
१२५. वीर काव्य—सं० उदय नारायण तिवारी । . *

२६० : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

१२६. सतसई सप्तक—श्याम सुन्दर दास, हिन्दुस्तानी एडेकेमी, इलाहाबाद, १६३१ ।

१२७. साहित्य रूप—डॉ० रामअवध द्विवेदी, भारती भण्डार, लीडर प्रेस, इलाहाबाद ।

१२८. सिद्ध साहित्य—डॉ० धर्मवीर भारती, किताब महल, इलाहाबाद, १६६८ ई० ।

१२९. सूरदास—ब्रजेश्वर वर्मा, हिन्दी परिषद्, प्रयाग, १६४८ ।

१३०. सूरसागर—नागरी प्रचारिणी सभा, काशी ।

१३१. सूरसागर सार—सं० डॉ० धीरेन्द्र वर्मा, साहित्य भवन प्रा० लि०, इलाहाबाद, १६६६ ।

१३२. सूर पूर्व ब्रजभाषा और उसका साहित्य—डॉ० शिव प्रसाद सिंह, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी, १६२८ ।

१३३. सुन्दर शृंगार—सुन्दर कविराय ।

१३४. सुखसागर तरंग-देव—बालदत्त मिश्र

१३५. संत काव्य, परशुराम चतुर्वेदी, किताब महल, इलाहाबाद, १६५२ ।

१३६. संत सुधासार—सं० वियोगी हरि, सस्ता साहित्य मण्डल प्रकाशन, नई दिल्ली, १६५३ ।

१३७. संत कबीर—रामकुमार वर्मा, साहित्य भवन प्रा० लि०, इलाहाबाद, १६४३ ।

१३८. संतबानी संग्रह, भाग १, सुधाकर, बेलवेडियर प्रेस, इलाहाबाद, १६२३ ई० ।

१३९. संस्कृत साहित्य का इतिहास, संस्कृत प्राध्यापकगण, प्रयाग विश्वविद्यालय, प्रयाग ।

१४०. संस्कृत साहित्य का इतिहास—बलदेव ज्ञानाध्याय ।

१४१. संस्कृत काव्यशास्त्र का इतिहास—पी० बी० काणे, अनु० इन्द्र चन्द्र शास्त्री, मोतीलाल बनारसी दास, दिल्ली, सन् १६६६ ई० ।

१४२. शृंगार सुधारक—मन्नालाल द्विज ।

१४३. हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योग—नामवर सिंह, साहित्य भवन प्रा० लि०, इलाहाबाद, १६५२ ।

१४४. हिन्दी साहित्य का आदिकाल—डॉ० हजारी प्रसाद द्विवेदी, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद् पटना सं० २०१४ ।

१४५. हिन्दी साहित्य का इतिहास—आचार्य रामचन्द्र शुक्ल, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, सं० २०१४ ।
१४६. हिन्दी रीति साहित्य—डॉ० भगीरथ मिश्र
१४७. हिन्दी उद्भव विकास और रूप—डॉ० हरदेव बाहरी, किताब महल, इलाहाबाद, १९६५ ई० ।
१४८. हिन्दी जैन साहित्य का संक्षिप्त इतिहास—कामता प्रसाद जैन, भारतीय ज्ञानपीठ, काशी, फरवरी, १९४७ ।
१४९. हिन्दी काव्य प्रवाह—संकलन एवं सचयन श्रीमती पुष्पा स्वरूप, संपादक श्रीकृष्णदास, मित्र प्रकाशन प्रा० लि०, इलाहाबाद, १९६४ ।
१५०. हिन्दी के कवि और काव्य, भाग २, श्री गणेश प्रसाद द्विवेदी, हिन्दुस्तानी एकेडेमी, इलाहाबाद, १९३६ ।
१५१. हिन्दी सन्त साहित्य पर बौद्धधर्म का प्रभाव—डॉ० विद्यावती मालविका, हिन्दी प्रचारक पुस्तकालय, वाराणसी—१
१५२. हिन्दी ध्वन्यालोक-व्याख्याकार, अनु० जगन्नाथ, विद्या भवन संस्कृत ग्रन्थमाला ।
१५३. हिन्दी भुक्तक काव्य का विकास—जितेन्द्र नाथ पाठक, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, सं० २०१५
१५४. हिन्दी कवियों का छंदशास्त्र को योगदान—जानकी नाथ सिंह मनोज, सेठ भोलानाथ सेकसरिया ग्रन्थमाला, लखनऊ विश्वविद्यालय, सं० २०२४ ।
१५५. हिस्ट्री आफ़ संस्कृत लिटरेचर (संस्कृत साहित्य का इतिहास) अनु० मंगलदेव शास्त्री, मोतीलाल बनारसीदास, नेपाली खपडा, वाराणसी ।

अंग्रेजी :

1. Elements of Psychology, Jhon Dick.
2. Historical Grammar of Apbhransh—G. V. Tagare, Poona, 1948.
3. Mysticism in Religion—Dean Inge.
4. Mysticism and Logic—B. Russel, Penguin Books reprint-
ed, 1954.
5. Mystic Tales of Lama Taranath, Bhupendra Dutt, Ram
Krishna Vedant Math, Calcutta. 1944.

२६२ : अपभ्रंश मुक्तक काव्य और उसका हिन्दी पर प्रभाव

6. Origin and Development of Bangali Language—S. K. Chatterji, Calcutta University Press, 1926.
7. Studies In Tantras—P. C Bagchi, Indian Historical quarterly—1928.
8. Hindi Grammar—S. K. Kellog.
9. Oriental Journal, Cal. Vo. 1
10. Bengal Asiatic Society, Journal Vo. 49.

पत्रिका

१. अनुसंधान, तृतीय अंक, १९७३, जैन विश्वभारती लाइब्रू, वीकानेर ।
२. अनेकान्त, वर्ष १२, किरण ६ फरवरी, १९५४ सेवा मन्दिर, दरियागंज, दिल्ली ।
३. जैनहितैषी—अंक ५, ६, वि० नि० संवत् २४३६, जैनग्रंथ रत्नाकर कार्यालय, बम्बई ।
४. मरु भारती—सं० कन्हैया लाल सहल, जनवरी १९७३ अंक बिड़ला एजुकेशन ट्रस्ट के राजस्थानी शोध विभाग की मुख पत्रिका ।
५. वीर-बाणी, वर्ष ३, अंक १४, १५, सन् १९५० मतिहार का रास्ता जयपुर ।
६. वीर-बाणी, अंक २१ ।

45

1

40

Notes

M

22

2.

1

34

2000

1

5

44

4

956

42

4

張

3

2